Press Esc to exit full screen

جمالیات اور ادب

ڈاکٹر ثریا حسین

شعبۂ اُردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

تقسیم کار:

- پبلیکیشن ڈویژن۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ

طبع اول	:	
تاریخ اشاعت	:	فروری ۱۹۷۹ء
قیمت	:	پندرہ روپے 15/-
خوشنویس	:	عتیق احمد۔ ایم۔ یو مارکیٹ علی گڑھ
مطبوعہ	:	لیتھو کلر پرنٹرس، علی گڑھ

دیبا کے نام

مباحث

حرفِ آغاز

اُردو میں جمالیات پر کئی کتابیں ملتی ہیں۔

مجنوں گورکھپوری کی "تاریخ جمالیات" (دوسرا ایڈیشن انجمن ترقی اردو علی گڑھ ۱۹۵۹ء) جس کا پہلا ایڈیشن ۲۲ سال قبل چھپ چکا تھا۔ تاریخی و تنقیدی اعتبار سے اہم ہے اور جمالیات کے قدیم و جدید نظریات سے روشناس کراتی ہے۔

نصیر احمد ناصر نے "جمالیات قرآنِ حکیم کی روشنی میں" (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۵۸ء) اور تاریخ جمالیات دو جلد (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء) میں شائع کیں مصنف نے جمالیات کے آغاز و ارتقا کو عہد بہ عہد مفصل بیان کیا ہے۔

"اقبال اور جمالیات" (اقبال اکادمی پاکستان۔ کراچی) میں حسن و فن کے نظریات اقبال کی شاعری میں جمالیاتی عنصر اور عصری حسیت کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ان تینوں کتابوں کے مطالعہ سے علمی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن مصنف پر اسلامیت کا ایسا غلبہ ہے کہ ان کی تصانیف ایک خاص نقطۂ نظر کی حامل ہو کر رہ گئی ہیں اور ادبی محاکموں میں ایک رخ پن آ گیا ہے۔

میاں محمد شریف کی "جمالیات کے تین نظریے" (مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء)

اردو میں قابل قدر اضافہ ہے۔ یہ کتاب ان کے تین انگریزی مقالات کا ترجمہ ہے چونکہ وہ خود فلسفہ کے استاد تھے اس لئے حسن و فن کے ضروری مسائل کی تشریح میں اس کا خیال رکھا کہ عام قاری کے لئے دلچسپی کا باعث ہو سکے۔ اس میں پہلا نظریہ ارسطو کا المیہ سے متعلق ہے جس میں المیہ کے مقصد، عمل اور نقل سے بحث کی گئی ہے۔ دوسرے نظریہ کا موضوع اظہار ہے جس میں بیسویں صدی کے مشہور ماہر جمالیات کروچے کے تصورِ حسن اور اظہار کی وضاحت کی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں محمد شریف جمالیات کے مختلف پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ حسن حقیقت اور اظہار کے امتزاج کی مخصوص صفت ہے۔

فکرِ انسانی کی ارتقا میں ارسطو کی "بوطیقا" اہم دستاویز ہے، فلسفہ ریاضیات، سائنس اور فنونِ لطیفہ میں ارسطو کے نظریات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس کی تحریروں بالخصوص "بوطیقا" سے جمالیات و ادب کو سمجھنے میں بڑی مدد ملی ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں اس کے ترجمے ہوئے اور برابر یہ سلسلہ جاری ہے۔

اُردو میں عزیز احمد نے "بوطیقا" کا ترجمہ (انجمن ترقی اُردو ۱۹۴۱ء) کیا اُس کے بعد "کلاسیکی مغربی تنقید" (انجمن ترقی اردو ۱۹۷۵ء) کے نام سے محمد یٰسین کا ترجمہ چھپا۔ ادھر حال ہی میں شمس الرحمٰن فاروقی کی شعریات (ترقی اردو بورڈ ۱۹۷۸ء) شائع ہوئی ہے۔ ترجمہ میں صحت و صفائی اور تسلسل کا خیال رکھا گیا ہے۔ تعارف اور حواشی میں اہم تصورات کی تشریح کر دی گئی ہے۔

ارسطو آج بھی نیا معلوم ہوتا ہے اور قابلِ قبول ہے۔ اتنا زمانہ گذرنے کے باوجود اب بھی اس کے نظری خیالات اور فیصلے قدر و قیمت رکھتے ہیں۔

ان کے علاوہ اور کتابیں بھی اس موضوع پر لکھی گئی ہیں۔ مثلاً شکیل الرحمٰن کی "ہندوستانی جمالیات"، اور قاضی عبد الستار کی جمالیات اور

ہندوستانی جمالیات"۔

مجھے جمالیات پر مطالعے اور غور کرتے رہنے سے اپنے خیالات کے اظہار کی خواہش پیدا ہوئی۔

جمالیات اور ادب کا کیا رشتہ ہے؟ اس کو زندگی کے سیاق و سباق میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ جمالیات نے معاصر ادب کے اثرات قبول کئے ہیں اور ادب کی اقدار کا تعین بھی کیا ہے۔ جمالیات فن کی تنقید سے نظریاتی اور عملی طور پر متعلق اور مربوط ہے۔ اس لئے فنکار کی تخلیق کے ساتھ نقاد کی تحریروں کو بھی سمجھ کر پڑھنا چاہیئے کیوں کہ وہ ادب کی ہیئتوں کی وضاحت کے ساتھ ان کو نئے معانی دیتے ہیں اور جدید تر ادبی رجحانات کی نشان دہی کرتے ہیں۔

جمالیات حسن و فن کا فلسفہ ہے۔ حسن سے دلوں کو نور و کشود حاصل ہوتا ہے اور فن انسانی جذبات و تاثرات کے اظہار کا مؤثر وسیلہ ہے۔ فنونِ لطیفہ چاہے ادب ہو یا موسیقی، مصوری ہو یا فن تعمیر ہمارے اندر ایک خاموش ترنم اور داخلی آہنگ کا باعث ہوتا ہے۔ شقاوت و سخت دلی کو دور کرتا ہے عصری حسیت اور جمالیاتی حس کو ابھارتا ہے اور جمالیاتی تجربہ کا موجب ہوتا ہے۔ چنانچہ جمالیات سے ادب کا رشتہ سرور و آگہی کا ضامن ہے۔

اس مقالہ کا مطمح نظر جمالیات اور ادب ہے۔ مغربی جمالیات میں علامتیت کی خاص اہمیت ہے۔ اس لئے مغرب میں علامتیت پر ایک مختصر مضمون بطور ضمیمہ شامل کر دیا ہے۔

جمالیات کے مختلف مباحث پر ڈاکٹر وحید اختر سے تبادلۂ خیال ہوا۔ وہ اردو کے نامور شاعر و ناقد اور ہماری یونیورسٹی کے شعبۂ فلسفہ کے ممتاز استاد ہیں۔ میں شکر گذار ہوں کہ ان کے مشوروں سے بہت سے شبہات دور ہوئے۔

پروفیسر خورشید الاسلام کی ممنون ہوں کہ انھوں نے ہمت افزائی

کر کے اپنی بزرگی اور علم دوستی کا ثبوت دیا۔ میں پروفیسر ترپاٹھی ڈین فیکلٹی آف آرٹس کی احسان مند ہوں کہ اس کتاب کی طباعت میں یونیورسٹی کی طرف سے مالی مدد بہم پہنچائی۔

ثریا حسین

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی
علی گڑھ

۱۵ر فروری ۷۹ء

پہلا باب

مغرب میں جمالیات

مغرب میں جمالیات

جمالیات فلسفہ کی ایک شاخ ہے جو حسن و فن کی ماہیئت سے بحث کرتی ہے۔ اس کے لامحدود ممکنات اور تفصیلی مطالعے پر مبنی ہے۔ یہ وہ علم ہے جو حواس خمسہ کے ذریعے باطنی مسرت حاصل کرنا سکھاتا ہے۔ جس کا ادراک حواس سے ہوتا ہے۔ ثقافت و فنون کی اقدار کو جمالیات کے ذریعے ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی کے مشہور فرانسیسی شاعر و ناقد پال ویری کے خیال میں فن پارہ سے ایسا انبساط حاصل ہوتا ہے جس سے نہ صرف ذہانت اور جمالیاتی احساس اجاگر ہوتا ہے بلکہ حسن شناسی کا جوہر ہمیں تخلیق و عمل پر آمادہ کر دیتا ہے۔

" There is a kind of pleasure to be drived from the work of
A pleasure which sometimes goes so deep as to make us suppose
we have a direct understanding of the object that causes it, a pleas
which arouses the intelligence still more a pleasure tha can stimu
the strange need to produce or reproduce the thing, event, objec
state to which it seems attached, and which thus become a sours
activity without any definite end, capable of imposing a disciplin
zeal a torment on a whole life time." (1)

بالخصوص بام گارٹن۔ کولرج اور شوپنہار وغیرہ۔

افلاطون کے شاگرد ارسطو نے بوطیقا اور ریطوریقا میں شاعری۔ اس مقاصد اور فصاحت و بلاغت سے بحث کی ہے۔ انسان کے تین بنیادی افعال سوچنا، عمل کرنا اور تخلیق قرار دیئے اور ان کے درمیان امتیاز کا احساس دلایا۔

ارسطو نے مابعد الطبیعات میں حسن کے اساسی عناصر میں نظم و ضبط، تناسب قطعیت اور تعین کا ذکر کیا ہے اور سیاسیات میں ضخامت و اعتدال کی صفات کا بھی اضافہ کیا۔ بوطیقا میں شاعری کا ماخذ دو اسباب پر منحصر بتایا گیا ہے۔ اول نقالی جو انسان کو دوسری مخلوق کی بہ نسبت بیشتر ودیعت کی گئی ہے۔ چنانچہ انسان فطرت کی نقل کرنے میں خوشی محسوس کرتا ہے کیوں کہ وہ زیادہ نقال ہے۔

دوسرے انسان کے لئے وہ چیزیں خوشی کا باعث ہوتی ہیں جو فن نقالی کے زمرے میں آتی ہیں۔ مثلاً مصوری، سنگتراشی اور شاعری وغیرہ۔ یوں تمام فنون کسی نہ کسی طرح فطرت اور زندگی کی شبیہیں ہیں ؎

ارسطو کے خیال میں فن نہ صرف حسن کا آئینہ بلکہ تزکیۂ نفس کا ذریعہ ہے چنانچہ وہ المیہ کو فن کا اعلیٰ معیار قرار دیتا ہے جس سے جذبات کو تطہیر و پاکیزگی حاصل ہوتی ہے خوف و رحم کے جذبات کی تہذیب و اصلاح سے صرف نفسِ انسانی کی اصلاح مراد نہیں ہے بلکہ جذبات کی اپنی صفائی اور تزکیہ بھی شامل ہے۔ جذباتِ انسانی کو ان کی مناسب حالت میں لے آنا گویا اعتدال و ضبط کے اخلاقی دائرہ میں آنا اور تسکینِ جذبات کا باعث ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کے یکجا ہونے سے فن پیدا ہوتا ہے وہ اس کے مناسب اظہار اور قوتِ تاثیر کا قائل ہے۔ وہ اس پر زور دیتا ہے کہ فن کو اصل کی تصویر ہونا چاہیے اور جس قدر وہ اصل کے مطابق ہوگا اتنا ہی جمالیاتی حظ زیادہ ہوگا اور انسان کی لطف اندوزی ممکن ہو سکے گی۔

"In rhythms and melodies, we have the most realistic representations of actual anger and benevolence . Melodies have

The power of representing character in themselves. These seems to be a sort of kinship of harmonics & rhythms to our souls. ؎

ارسطو نہ صرف فلسفی بلکہ اپنے زمانے کا بڑا حقیقت پسند تھا۔ اس کا معروضی انداز فکر مروجہ ہمہ گیر علمی مواد سے بہرہ ور تھا۔ اس نے قدیم اور اپنے دور کے جدید ادب کا تجزیہ کیا اور فن کو اخلاقی مقصدیت سے علاحدہ اور آزاد تصور کیا۔ المیہ کی تعریف اور کتھارسس (تزکیۂ نفس) سے متعلق اس کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم ترین نظریہ ہے۔ اس کا نظریۂ حسن و فن آج بھی نیا اور قابلِ قبول معلوم ہوتا ہے۔

ارسطو کے طرزِ فکر کو لیونارڈو، پاسکال، تین، دیدیرو، ہوگا رتھ، فینز برکلے اور دیگر مصنفین نے ترمیم کے ساتھ اپنایا اور مروج کیا۔

یونانی مفکرین نے جمالیات میں نئی راہوں کی نشاندہی کی۔ اس کا اعتراف نصیر احمد ناصر نے یوں کیا ہے۔

" سقراط، افلاطون اور ارسطو آسمانِ جمالیات کے تین درخشندہ ستارے ہیں۔ ان کے بعد کوئی ایسا دور نہیں آیا جب اس طرح کے تین فلسفی استاد شاگرد کی حیثیت سے پیدا ہوئے ہوں جنھوں نے ایک دوسرے کی تقلید کے بجائے اجتہادِ فکر و نظر سے کام لیا ہو اور فکر انسانی کو نئی راہوں اور منزلوں سے متعارف کیا ہو" ؎

کلاسیکی عہد کے دوران رواقیت۔ ابیقوریت، تشکک اور نوافلاطونیت کی تحریکیں مروج ہوئیں جو جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔

زینو اور کشرائی سپس مشہور رواقی نے حسن کو اعضاء کے تناسب سے تعبیر کیا اور شائستگی کو منظم زندگی کے لئے ضروری قرار دیا۔ ان کے یہاں اس دنیا کی ہر شے کسی نہ کسی حکمت و مصلحت اور افادی مقصدیت کی خاطر وجود میں آئی ؎ رواقیت میں شاعری کی اخلاقی افادیت پر زور دیا گیا ہے۔

ایپیقوریت کا بانی یونانی مفکر ایپیقورس تھا جس نے اپنی کتاب "کینن" میں محسوسات تاثرات اور تخیلی ادراک کو سچائی کا معیار مانا ہے۔ وہ ذہنی مسرت کو غایت زندگی اور نعمت سمجھتا ہے اور لذتیت (HEDONISM) کو انبساط کی بہت ادنیٰ صورت خیال کرتا ہے[8]

اس دور کے ایک اور مفکر فیلو دمس نے "موسیقی میں" ثابت کیا ہے کہ یہ غیر عقلی اور مبہم ہے اس سے نہ تو جذبات کی سر انگیزی اور نہ ہی روح کی بلندی حاصل ہوتی ہے[9]

عہدِ روما میں ادب کے متعلق نقطۂ نظر علمی اور اخلاقی رہا ہے۔ جمالیات میں ہورس کی "فن شاعری" اور لونجائنس کی "علویت" قابلِ ذکر ہیں۔

افلاطونس نے اشراقیت یا فلسفۂ نو افلاطونیت کی بنا ڈالی۔ اس کے یہ مضامین اینیڈز (ENNEADES) بالخصوص جمالیات کے موضوعات حسن، ذہانت اور خیر پر مشتمل ہیں۔ اس کے خیال میں کسی حسین شے کے تمام عناصر کا فرداً فرداً متناسب ہم آہنگ اور خوبصورت ہونا لازمی نہیں ہے بلکہ حسن ایسا نور ہے جو آزاد ہے اور تناسب و ہم آہنگی سے بالاتر ہے۔ اسی مجموعی طور پر دلکشی کا احساس ہوتا ہے[10]

افلاطونس کے جمالیاتی افکار میں عقل کو اہمیت حاصل ہے کیوں کہ اسے وہ دل کے ساتھ حسن کی تخلیق کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا نظریۂ فن اس اعتبار سے ترقی یافتہ ہے کہ اس میں نقالی سے زیادہ دل، عقل، تخیل و جذبہ کے امتزاج پر زور دیا گیا ہے۔ رسل اس کی اخلاقیات کے بارے میں کہتا ہے کہ "اسپینوزا کی طرح افلاطونس کے یہاں بھی اخلاقی پاکیزگی اور رفعت پائی جاتی ہے جو بہت موثر ہے"[11]

افلاطونس کے وجدان و فکر نے جمالیات کے عالموں کو متاثر کیا ان میں عہدِ حاضر کے مفکرین گوئٹے اور کروچے قابلِ ذکر ہیں۔

قرونِ وسطیٰ میں مذہب و کلیسا کے پیشواؤں نے حسن و فن کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا بلکہ دنیاوی چیزوں میں دلچسپی روح کے لئے خطرہ کا باعث تصور کی گئی اور

بالخصوص ادب، ڈراما اور مرئی فنون کو یونانی و رومی کافرانہ تہذیب و تمدن سے قریب سمجھا گیا۔ لیکن اس دور میں بت پرستی کے خطرے کے باوجود سنگ تراشی اور مصوری تقدس کا معاون حربہ اور ادب فنون کی تعلیم کا مقبول حصہ تھا۔

قرونِ وسطیٰ کے فلسفے میں جمالیات کے مسائل واضح نہیں تھے لیکن اس عہد کے دو مفکرین سینٹ آگسٹائن اور سینٹ تھومس اکینوس کی تخلیقات میں اہم اشارے ضرور ملتے ہیں۔

نشاۃ ثانیہ میں افلاطونیت کے احیا اور نو افلاطونیت کے قیام سے کچھ مفکرین کے یہاں دلچسپ فلسفیانہ خیالات کی نشوونما نظر آتی ہے۔ فنونِ لطیفہ میں مصوری، سنگ تراشی اور فن تعمیر پر بہت اہم کتابیں ملتی ہیں۔ لیون باتیستا البرٹی اور لیونارڈو ڈا ونچی کے مصوری پر مربوط مضامین ہیں۔

دیدرو نے فن کے نظری پہلو پر تین کتابیں لکھیں۔ ان میں انسانی تناسبات سب سے زیادہ اہم ہے وہ حسن کی افادی قدروں کا قائل ہے۔ اس کے خیال میں "حسن کا انحصار بہت سی چیزوں پر ہوتا ہے۔ سچا نقطۂ اعتدال افراط و تفریط کے درمیان ہے"[12]

احیائے علوم کی تحریک کے مرکزی اور مسلسل موضوعات افلاطون کا شاعروں کو ملامت کرنا اور ارسطو کا تصورِ المیہ اور تزکیۂ نفس تھے۔ اس دور کی شعریات پر ارسطو کے نظریے حاوی تھے۔ خاص طور سے اس کا ادبی تصور کہ شاعری انسانی عمل و حرکت کی نقل ہونی چاہیئے۔ اور ہوریس کا نظریہ کہ شاعری سے حظ اور تعلیم کا کام لیا جا سکتا ہے اہمیت رکھتا ہے۔

فلسفۂ جدید اور روشن خیالی کے بانی رینے دیکارت نے جمالیات پر کومپنڈیم میوزیکا (موسیقی کے لب لباب) کے نام سے رسالہ لکھا جس میں تناسب و ہم آہنگی کو ضروری بتایا ہے۔

سترھویں صدی میں دیپرے بوائیلو مشہور فرانسیسی طنز گو شاعر اور عالم

جمالیات نے "فن شاعری" میں جمالیاتی نقطۂ نظر سے شاعری کے مختلف اصناف کے اصول وضع کئے اور فن کے لئے حسن میں اعتدال۔ ادبی تناسب اور اخلاقی مقصدیت کے عناصر کو بنیادی قرار دیا۔[13] اس کے جمالیاتی تصور کی بنیاد میں کوئی شے بھی بجز حق یا علم کے حسین نہیں ہو سکتی۔ علم کے کارتیزی نظریے سے فن کے مابعد الطبیعاتی طریق کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

بام گارٹن المانی فلسفی و ماہر جمالیات نے اپنے مقالے "شاعری سے متعلق امور پر فلسفیانہ افکار" میں لفظ استھیٹک پہلی بار علم جمالیات کے لئے استعمال کیا۔ اس کا مفہوم ادراک ہے۔ وہ اس کے اظہار کو حسن کہتا ہے اور حسن و کمال کو ذوق پر محمول کرتا ہے۔ "حسن اسی وجہ سے دیکھنے والے کو خوشی بخشتا ہے اور بدصورتی قابلِ نفرین ہے۔"[14]

بام گارٹن کی مشہور تصنیف استھیٹک میں وہ جمالیات کو حیاتی علم سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ کتاب مختصر مگر نہایت جامع ہے۔ جس میں شاعری اور دوسرے فنون پر تنقید کی گئی ہے۔ اس کے اخلاقی انداز بیان نے کارتیزی نقطۂ نظر کو تقویت پہنچائی ہے۔

ایبے باطو نے فنون لطیفہ میں فطرت کی نقالی کو بنیادی حیثیت دی ہے۔[15] لیسنگ نے "لاکون" میں شاعری اور مصوری سے بحث کرتے ہوئے فن کی مقصدیت۔ آزادی اور دست آفرینی پر زور دیا۔[16]

نو کلاسیکی تنقیدی نظریہ کی نشو و نما جمالیاتی تجسس سے ہوئی۔ انگریز مصنفین نے تجربیت کی بیکونین روایت میں اس کی پیروی کی۔ یہ لوگ فن کی نفسیات میں دلچسپی رکھتے تھے۔ فنی کارنامے میں تخئیل کی اہمیت اور جدت سے سترھویں صدی کے تجربیوں کو پوری واقفیت نہیں تھی۔ علم میں عقلیت پسندوں نے تخئیل کو کوئی خاص جگہ نہیں دی ہے۔ مثلاً دیکارت نے اسے "تخئیل کی فاش غلطیاں" کہا ہے۔[17] لیکن بیکن نے قوت حافظہ اور عقلی استدلال کے ساتھ تخئیل

کو شاعری کے لئے ضروری قرار دیا ہے۔[18]

ڈیوڈ ہیوم نے خیالات کے تلازمے کے نظریے کی وضاحت اپنے ایک مضمون میں یوں کی ہے۔ "حسن اجزا کی ایسی صحیح ترتیب اور ساخت ہے جو ہماری فطرت کی بنیادی تشکیل یا جولانیٔ تخئیل کے ذریعے روح کو مسرت و طمانیت دینے کے لئے موزوں ہے۔ حسن کی یہ خصوصیت اس کو بدصورتی سے علاحدہ کر کے اضطراب پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا حظ و کرب نہ صرف حسن و بدصورتی کے لوازم ہیں بلکہ ان کے جوہر کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔"[19]

یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اٹھارہویں صدی میں فن سے محظوظ ہونے میں باوجود نکتہ چینی کے تلازمے کے نظریے نے اہم رول ادا کیا ہے۔

فن کے نفسیاتی اثرات کے نتائج اور جمالیاتی تجربے نے دو مختلف صورتیں اختیار کیں جن میں جمالیاتی خصوصیات (حسن و علویت) کا تجزیہ و تجسس اور تنقیدی فیصلے کی اہمیت دلپسند کا مسئلہ قابلِ توجہ ہیں۔

اوائل اٹھارہویں صدی شیفٹس بری نے حسن و ہم آہنگی کو زندگی کا مقصود کہا ہے اور حقیقی حسن کو ہمارے عمل سے وابستہ بتایا ہے یعنی حسن فنکار کے ہنر کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ نو افلاطونیوں کی مانند شیفٹس بری حسن کو کسی مخفی قوت کا اظہار سمجھتا ہے جس کا بھید پانا مشکل ہے۔

فرانسیس ہٹچسن ماہر جمالیات جو آئرلینڈ کا رہنے والا تھا اس نے حسن نظم و ضبط۔ ہم آہنگی اور ڈیزائن کے متعلق مضامین لکھے۔ وہ حسنِ مطلق اور حسن اضافی سے بحث کرتے ہوئے حسنِ مطلق کو ہر چیز سے ماورا کہتا ہے اور حسن اضافی کو ان معروضات کا حسن بتاتا ہے جو دوسری چیزوں کی تشبیہیں ہوتی ہیں۔ ہم میں حسنِ مطلق کا تصور کثرت میں وحدت کے مشاہدے سے آتا ہے۔ اس نے جمالیاتی حسن اور نظریۂ تلازمات کے باہمی تعلق کا محاکمہ کیا ہے۔ تلازمے کی وجہ سے ہماری قوت تصدیق یا فیصلہ بعض اوقات بدصورت شے کو بھی خوبصورت سمجھنے لگتی ہے اور کسی واقعی خوبصورت شے

کو بصورتِ خیال کرنے لگتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ ہم میں قوتِ مشاہدہ یا جمالیاتی حس سے الگ حسن کو دیکھنے کا فطری جذبہ اور جانچنے کا صحیح معیار ہونا چاہیے[20]۔

ایڈمنڈ برک نے اپنی کتاب "جلیل و جمیل کی اصل پر فلسفیانہ تحقیقات کی روشنی میں ہمارے تصورات" میں نفسیاتی اور مظہریاتی سطحوں پر بحث کی ہے اور آزادیٔ فکر و نظر پر زور دیا ہے۔ برک اس طرف توجہ کرتا ہے کہ جمال اور جلال کے جذبات کن خصوصیات کی بنا پر پیدا ہوتے ہیں۔ حسن کے لئے وہ ملائمت اور لطافت کو ترجیح دیتا ہے[21]۔

برک نے یہ مسئلہ بھی اٹھایا کہ فن فطرت سے برتر ہے؟ یا فطرت فن پر فوقیت رکھتی ہے؟ آج بھی غور طلب ہے۔

برک فن کو ویسے تو فطرت پر فوقیت نہیں دیتا لیکن فطرت کی نقالی سے فنکار کو چونکہ مسرت حاصل ہوتی ہے اس لئے فن فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے اس کا فلسفۂ حسن حقیقت پسندانہ ہے۔

اس جمالیاتی تحقیق کے دور میں کچھ ایسے غیر معمولی ادیبوں کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے حسن اور علویت پر لکھا اور جو عہدِ حاضر میں بھی توجہ چاہتے ہیں۔ مثلاً ایلیکزنڈر جیرارڈ[22] ہنری ہوم[23] ہیف بلیر[24] تھومس ریڈ[25] ژاں پیر کروسانہ[26] آبے دبو[27] دالمبیر[28] وس ماری آندرے[29] اور دیدیرو کا جمال پر مضمون قابلِ ذکر ہیں[30]۔

کانٹ پہلا جدید المانی مفکر ہے جس نے تیسری تنقید کے ذریعے جمالیات کو فلسفیانہ نظام میں باقاعدہ جگہ دی۔ جمال اور علویت کے تجزیے سے تنقیدی فلسفہ میں المانی عینیت پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ حسن و جمال سے متعلق فیصلے کو وہ کلیتاً ذاتی پسند پر محمول کرتا ہے اس میں تعلق۔ کیفیت، کمیت اور جہت کی بڑی اہمیت ہے[31]۔

کانٹ تخئیل اور منطق کے امتزاج کو قوتِ احساس کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ کیوں کہ ہر معقول انسان اس توازن کو محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اس لئے پسند کے مطابق فیصلہ عالمگیر ہو سکتا ہے۔

کانٹ کی الوہی عینیت پسندی میں تجربے کے ذریعہ ذہن کی تشکیل ہوتی ہے۔ جمالیات اس کے خیال میں خواہش۔ دلچسپی اور علمیت سے آزاد ہے۔ حسن کے مشاہدہ سے چونکہ انسانی روح ارفع ہو جاتی ہے اس لئے اخلاقی مقصد برآری حاصل ہوتی ہے۔

کانٹین حسن و فن کے نظریات کو ڈراما شاعر شیلر نے اپنے کلام میں علمی جامہ پہنا کر نو کانٹ تصور پیش کیا جس میں انسان جذبہ سے عقل کی طرف رجوع کرتا ہے اور دو بنیادی صلاحیتوں جذباتی اور ذہنی کے امتزاج سے برتری پیدا ہو جانے سے حسن کی تحسین ممکن ہو جاتی ہے۔ اس طرح کانٹین فلسفے میں تخئیل اور فہم کے درمیان توازن اور آزادیٔ عمل برقرار ہے[32]۔ یوں شیلر کے یہاں فن انسان کو عمرانی بناتا ہے اور انسانیت کا علمبردار ہے۔

شیلنگ نے بھی کانٹ کے نظریات کو باقاعدہ نقطۂ نظر دینے کا دعویٰ کیا ہے۔ اس کے خیال میں آزادی، افادیت اور مقصدیت کی ہم آہنگی فطرت اور ذات میں بخوبی نمایاں ہے اور انسانی شعور میں وہبی طاقت موجود ہے۔ اس کے یہاں وجدانی عینیت پسندی مطلق عینیت پسندی میں تبدیل ہو جاتی ہے[33]۔

ہیگل کے یہاں جمالیات کا عینی طریق کار واضح ہے۔ فنونِ لطیفہ کے فلسفہ میں وہ خیال کو اہم ترین جگہ دیتا ہے اور اسی کو حسن کہتا ہے۔ انسانی تہذیب کی تاریخ میں اس نے فن کے جدلیاتی نشو و نما کا نظریہ دریافت کیا۔ مثلاً علامتی فن میں خیال سے زیادہ ابلاغ حاوی ہوتا ہے۔ کلاسیکی فن میں خیال اور ابلاغ کا توازن ملتا ہے اور ان دونوں کے برعکس رومانی فن میں خیال ابلاغ پر غالب آجاتا ہے اور روحانیت کی طرف لے جاتا ہے[34]۔

ہیگل کا اثر انیسویں صدی کے مفکرین اور فنکاروں کے یہاں ظاہر ہے اور اسی صدی کے نصف آخر میں جمالیاتی صفات اور حسن کی وضاحت میں دلکشی اور دلربائی کا تصور عیاں ہے۔

شلنگ کا فطرت سے متعلق فلسفہ اور المانی و انگریز شاعروں نے شعری تخلیق کی نئی ہیئتیں ۱۸۹۰ سے ۱۹۱۰ء تک وضع کیں جن سے فن میں بنیادی تبدیلیاں آئیں۔

فن کو رومانیت پسند تخلیق کار ذاتی جذبات کا اظہار سمجھتے تھے۔ اس کا اندازہ ورڈز ورتھ کے لیریکل بیلیڈ[35] شیلی کی شاعری کی دفاع[36] اور المانی و فرانسیسی ادیبوں کی تحریروں سے ہو جاتا ہے۔ اس عہد میں فنکار کے لئے اپنی ذات و شخصیت توجہ کا مرکز تھی۔

فن کے عالمانہ تصوّر میں تخیل کو صداقت، عقلیت اور حقیقت پر ترجیح دی گئی کیوں کہ تخیل فطرت کا خالق اور الہامی قوت رکھتا ہے۔ یہ فنکار کا اصلی جوہر ہے، شلیگل، بلیک، شیلی، ہیزلیٹ اور بودلیر اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

کولرج نے تخیل اور لطافتِ خیال میں فرق واضح کر کے اس کی صراحت کی ہے۔[37] وہ فطرت کو جاندار اور اس سے متعلقہ فنی کارناموں کو بہ اعتبار ساخت منظم و زندہ سمجھتا ہے۔

رومانیت کے دور میں تخلیق فن کے لئے علامت نگاری کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ گوئٹے نے تمثیل اور علامت کا مقابلہ کرتے ہوئے علامت کو ٹھوس وحدت کا نام دیا۔[38]

شلیگل اور بودلیر نے شاعری میں استعارہ اور اسطور میں دلچسپی لی۔ انگریز رومانی شعراء بالخصوص ورڈزورتھ نے مترنم شاعری میں دشت و مرغزار کی فطرت نگاری کی اور مشاہدہ و تجربہ کی اہمیت پر زور دیا۔

آخر انیسویں صدی فرانس میں علامتیت کی تحریک کو ۱۸۸۵ء میں ژاں مورؤ نے شروع کیا۔ بودلیر، رینبو اور ملارمے نے اس کو شاعری کی قلب ماہیئت قرار دیا۔

شوپنہار کی کتاب "عالم بحیثیت ارادہ و تصور"[39] کا تین عینیت اسکے پس منظر میں شایع ہونے کی وجہ سے جلد قبول عام حاصل نہ کر سکی لیکن آہستہ آہستہ اس

کی رومانی قنوطیت۔ الہامیت اور فن میں موسیقی کی مرکزی حیثیت کی وجہ سے وہ جمالیات میں اس صدی کی اہم دستاویز ہے۔

فریڈرک نیتشے کے جمالیاتی تصورات اس کی کتاب "عزم طاقت" سے واضح ہو جاتے ہیں جو اس کے مرنے کے بعد شائع ہوئی۔[40] وہ فن کو تقویت بخش اور زندگی کے مترادف سمجھتا ہے اس کے خیال میں درد و کرب سے انسان کو بے بس نہیں ہونا چاہیے بلکہ تخیل اور قوت ارادی سے اس پر غالب آجانا چاہیے۔ اس کے ہاں زندگی کے اثباتی نظریے اور فن کی افادیت کو اہمیت حاصل ہے۔

انیسویں صدی میں سیاسی، اقتصادی اور سماجی تبدیلیوں، فرانسیسی انقلاب اور جدید صنعت و حرفت نے ایک نیا افلاطونی مسئلہ فنکار اور سماج سے متعلق کھڑا کر دیا جس کی وجہ سے تخلیق کار کی متضاد ذمہ داریاں فن اور اپنے رفیقوں کے ساتھ متصادم نظر آتی ہیں۔ فنکار کی اولین ذمہ داری اپنی تخلیق کو مکمل بنانا تھی۔ اس نظریہ کے تحت تخلیق کار کے احساس برتری اور شدت جذبہ یا فن میں غرق ہونے کی وجہ سے وہ سماج سے دور ہو گیا تھا اس طرزِ فکر کا مرکز فرانس اور انگلستان رہا ہے مثلاً آسکر وائلڈ اور وسلر کے نزدیک فن ہر چیز سے زیادہ اہم ہے اور فنکار کی آزادی پر ذمہ داری قربان کی جا سکتی ہے۔ تھیوفیل گوتیر اور فلوبیر نے اپنی تحریروں کے ذریعہ فنی آزادی کا اعلان کیا اور فن برائے فن کی تبلیغ کی وہ کانٹ کے رویہ سے کہ فن کو آزاد ہونا چاہیے متاثر نظر آتے ہیں۔

حقیقت نگاری (جس کو ایمیل زولا فطرت نگاری سے موسوم کرتا ہے) کے نظریہ سے ادب میں معلومات، مشاہدات اور تجربات کی اہمیت ثابت ہوتی ہے کیونکہ فنکار نے انسانی فطرت اور سماجی حالات کی بے دریغ پردہ دری کی حقیقت نگاری کے لئے فلوبیر اور زولا نے فنکار کی تجزیاتی اور اعتدال پسند آنکھ کو نیکی و بدی میں امتیاز کی طرف متوجہ کیا۔[41]

ہیپولیٹ تین نے انگریزی ادب کی تاریخ میں فن پر نسل، ماحول اور

عہد کے اثرات ضروری بتائے ہیں۔[۴۴] اس روشنی میں فن پارہ کی صحیح قدر و قیمت کا تعین ممکن ہے اور حقیقت پر مبنی ہو سکتا ہے۔ چنانچہ اس نے ادبی تاریخ کے لکھنے میں یہی نقطۂ نظر اپنایا ہے اسی طرح روسی ادبی ناقدین بلینسکی اور نکولائی چرنشوسکی نے فن کو واقعاتی حقیقت کا آئینہ دار اور سماجی خیالات کا نمایندہ قرار دیا ہے۔

فن بنیادی طور پر سماجی طاقت ہے اور فنکار کی سماجی ذمہ داریوں کے احیاء[۴۵] کو فرانسیسی ماہرین عمرانیات نے بخوبی واضح کیا ہے۔ اس سلسلے میں کلود سینٹ سیمن آگسٹا کونٹ[۴۶] چارلس فوریئر[۴۷] اور جوزف پردھون[۴۸] نے فن برائے فن کے نظریہ کی مخالفت کی اور انھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعہ حسن و افادیت کے امتزاج کا نہ صرف تصور پیش کیا بلکہ مستقبل میں سماجی شعور کی نشاندہی بھی کی۔

جان رسکن اور ولیم موریس وکٹورین عہد کے انگلستان میں جمالیات کے بڑے ناقد تھے۔ ان کے خیال میں صنعت و حرفت کی ترقی کی بنا پر انسان کی قوت اظہار اور فطری حسن سے متاثر ہونے کا ذوق ختم ہوتا جا رہا تھا اور ساتھ ہی ساتھ فن کا بھی تنزل ہو رہا تھا۔ فن کی بحالی اور ترقی کے لئے سماجی اور اقتصادی تبدیلیوں کی ضرورت تھی۔

اس صدی میں فن کے سماجی تصور کو لیو ٹالسٹائی نے نہایت انہماک سے فروغ دیا اور فن کے قطعاً آزادانہ زندہ رہنے کے حق پر اعتراض کیا۔ کیونکہ کوئی فن بھی زمانے سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا۔ اور فن پارہ کے جانچنے کے لئے عہد کا پس منظر ضروری ہے، "فن کیا ہے" میں وہ اس کو ترسیل کا ایک طریقہ کہتا ہے اور اس کے ذریعہ جذبات کی عکاسی سے نتائج برآمد کئے جا سکتے ہیں۔[۴۹] ٹالسٹائی کی تحریروں سے انسانی اخوت کا تصور ابھرتا ہے۔ اس کے نزدیک بڑا فن وہ ہے جو سیدھے سچے احساسات کی نمائندگی کرے تاکہ انسان ایک دوسرے سے قریب آسکیں یا اخوت کے جذبہ کو تازہ کرے۔

جمالیات پر بیسویں صدی سے پہلے کبھی اس قدر دلچسپی اور اتنے متنوع طریقوں

پر غور نہیں کیا گیا تھا۔ اس دور کی کچھ غیر معمولی شخصیتیں اور اہم رجحانات قابلِ توجہ ہیں۔

بیسویں صدی کا مقبول و موثر جمالیاتی تصور اطالوی عالم بینیڈیٹو کروچے نے پیش کیا ہے "جمالیات اظہار اور لسانیات کا علم" میں وہ جمالیات کو تمثالی یا وجدانی ادراک اور استعداد کا علم کہتا ہے۔ اسی طرح منطق علم تصورات ہے اور دونوں عملی ادراک سے دور ہیں۔ بقول کروچے شعور کی نچلی سطح پر نا پختہ تاثرات جب کبھی صاف اور واضح ہو کر وجدان بن جاتے ہیں تو اظہار کی قدرت رکھتے ہیں۔[۵۰] چنانچہ کروچے کا مشہور نسخہ کہ وجدان اظہار کا نام ہے اس کے نظریہ جمال کی بنیاد ہے۔

In broadest outline, these ideas, which occur again and again in
different guises and combinations are taste, emotion, form, representa-
tion, immediacy and illusion Each of them is a strong leitmotiv in
philosophy of art (۵۱)

اس کی تفصیل یہ ہے کہ فنی ناکامی یا ناکامیاب اظہار کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وجدان کو موثر اظہار کا موقع نہیں ملا بلکہ تاثر پورے طور پر وجدانی نہ ہو سکا۔ اس موضوعی انداز کا مقصد خارجی جسمانی حرکت سے بالاتر فن کی تخلیق کرنا ہے۔

آر جی کولنگ وڈ نے نظریات فن میں کروچے کے بنیادی خیال یعنی جمال اور اظہار کو آگے بڑھایا اور اس میں اضافے کئے۔[۵۲]

مشہور فرانسیسی فلسفی ہنری برگساں نے جمالیات میں نظریۂ وجدان کو بنیادی ثابت کیا۔ کیوں کہ یہ ہم کو اصل حقیقت تک پہنچنے اور محو ہونے پر آمادہ کرتا ہے مگر زمان و مکاں کی قیود کی بنا پر ہمارا ذہن حقیقت تک رسائی میں اکثر ناکام رہتا ہے اس نے تعقل اور وجدان کے مابین امتیاز کرتے ہوئے فن کے لئے موخر الذکر کو ضروری بتایا۔ عموماً فنکار وجدان کی خداداد قابلیت سے سرفراز ہوتا ہے اور بیشتر فن پارے اسی کا کرشمہ ہیں۔ برگساں کا یہ تصور بہت سے ماہرین جمالیات

کی توجہ کا موجب رہا۔ اس کی صراحت مختلف تحریروں بالخصوص "تخلیقی ارتقا" سے ہوتی ہے۔[۵۳]

فرانسیسی نو متکلمانہ فلسفی ژراک ماریتین نے فن کو جمال سے موسوم کیا چوں کہ اس کی دوستی مصوروں، موسیقاروں اور ادیبوں سے تھی خود اس کی بیوی بھی شاعرہ تھی۔ اس لئے وہ ان سے متاثر ہوا۔ اس کے فلسفے کی اساس تخلیقی وجدان ہے۔ اس کے خیال میں حظ صرف ذہن یا معروض سے نہیں بلکہ دونو کی ہم آہنگی سے حاصل ہوتا ہے۔ جمالیات میں اس کا اہم کارنامہ فن اور شاعری میں تخلیقی وجدان کے نام سے ہے۔[۵۴]

امریکہ میں فطرتیت پر کام کرنے والے فلسفیوں نے جمالیات میں زندگی اور کلچر کے تعلق پر زور دیا۔ مثلاً جارج سنتیانا نے اپنی کتاب "فن میں تعقل" میں لطیف اور کار آمد کے امتزاج پر اظہار خیال کرتے ہوئے فنون لطیفہ کو بطور نمونہ پیش کیا اور عقلی زندگی کا بنیادی جز ثابت کیا۔[۵۵] اس کی پہلی کتاب "احساس حسن" نفسیات کے زمرے میں آتی ہے اس کا مشہور قول کہ "حسن معروضی لطف ہے" سے فن کے نفسیاتی اور تجربی نظریے کی وضاحت یوں ہوتی ہے۔

Thus beauty is constituted by the objectification of pleasure. It is pleasure objectified [۵۶]

فطرتیتی جمالیات کا مکمل اور بھرپور اظہار جان ڈیوئی کی "فن بحیثیت تجربہ"[۵۷] میں ملتا ہے۔ اس نے تجربہ کے مختلف پہلوؤں کی صراحت کرتے ہوئے فن کو فطرت کی معراج سے تعبیر کیا کیوں کہ تجربہ عمل کی مختلف سطحوں سے گذر کر جمالیاتی رنگ اختیار کر لیتا ہے اور باعثِ لطف ہوتا ہے۔ کروچے کی طرح اس کے خیال میں فن اظہار میں ہے اور اظہار سے ہی مطالب و معانی کا انکشاف ہوتا ہے۔ فن کے ذریعے کلچرل صفات کو ابھارا اور سماج سدھار کو پھیلایا جا سکتا ہے۔ جان ڈیوئی کے جمالیاتی نقطۂ نظر نے دوسرے معاصر فنکاروں کو متاثر کیا۔ انھوں نے اسی طرز فکر میں اپنے جذبات و

احساسات کی ترجمانی کی۔ مثلاً ڈی ڈبلیو پرال کا جمالیاتی محاکمہ (۵۷) اور جمالیاتی تجزیہ[۵۸]۔ یوس اور اسٹیفن پیپر کے کارنامے[۵۹] آگڈن اور رچرڈس کی تحریریں اس نقطۂ خیال کی وضاحت کرتے ہوئے جمالیات کے دو امتیازات کی طرف توجہ دلاتی ہیں کہ ابلاغ سے متعلق انھوں نے سائنسی زبان اور شاعری کی زبان میں فرق کیا ہے اور شاعری کو جذباتِ انسانی کے اظہار کا بہترین ذریعہ قرار دیا ہے۔[۶۰]

علم الانسان کی قدیم اور کلاسیکی قصوں میں دلچسپی انیسویں صدی میں سائنسی صورت اختیار کر گئی تھی۔ اس نے فن اور بالخصوص ادب کے تجزیاتی اور تشخیصی مشاہدہ اور مطالعہ پر آمادہ کیا۔

جیمس فریزر کی قیادت میں برطانوی کلاسیکی ادیبوں کی ایک جماعت قائم ہوئی جس کا نام سنہری ٹہنی تھا۔ اس نے یونانی دیومالا اور مذہبی رسوم و روایات پر نئے نظریے سے روشنی ڈالی۔[۶۱] اور جین ایلین ہیریسن نے یونانی ڈراموں اور پرانے قصوں کو رسم و روایت سے ماخوذ بتایا ہے۔[۶۲] ان تحریروں سے جمالیاتی قدروں کا احساس ہوتا ہے۔

یونگ نے سب ادبوں کے بنیادی ٹائپ Archetype کو ایسی تمثال کہا جو انسان کے اجتماعی لاشعور کی نشاندہی کرتی ہیں اور اب ادبی تنقید کا اہم حصہ بن گئی ہیں اور جمالیات سے منسلک ہیں۔[۶۳]

انسانی کلچر کی بازیافت اور علمی تجسس و دریافت کی قابل ذکر کوشش ارنسٹ کیسیرر کے ہاں نمایاں ہے۔ اس نے انسان پر ایک مضمون میں نو کانٹی نظریہ کو پیش کرتے ہوئے اسطورہ، فن، مذہب اور سائنس کو علامتی زبان میں بیان کیا ہے۔[۶۴]

کیسیرر کا فلسفہ دو جدید امریکن جمالیات کے فلسفیوں پر خاص طور پر اثر انداز ہوا۔ زبان سے بحث کرتے ہوئے ولبر مارشل اربن نے جمالیاتی علامتوں کو

بصیرت افروز لکھا ہے[۶۵] اور سوسن لینگر نے اپنی تحریروں میں حسن و فن کے مسائل پر فکر انگیز نظریہ پیش کیا اور اضطراری علامتوں کو مشابہت سے تعبیر کیا ہے "نئی مفتاح" میں اس نے ثابت کیا ہے کہ موسیقی نہ صرف اظہار ذات ہے بلکہ یہ انسانی جذبات کو علامتی رنگ بخشتی ہے[۶۶] پھر اس نظریہ کو اس نے دوسرے فنونِ لطیفہ پر منطبق کرتے ہوئے یہ اہم سوال اٹھایا کہ جمالیات کا رشتہ اظہار سے ہے یا تاثر سے؟ اس نے اپنی تحریروں میں تاثر کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ وہ اپنی مشہور تصنیف میں فلسفۂ فنون کے قوی محرک ذوق، تاثر، ہیئت، بیان اور التباس کو قرار دیتی ہے۔

چارلس ڈبلیو موریس نے سوسن لینگر سے مستعار خیالات کا اظہار سائنس اور جمالیات کے موضوع پر کیا۔ وہ تحسین شناسی کے لئے جمالیاتی اقدار کا تعین کرتے ہیں اور فنی تخلیقات کو مقدس شبیہوں کا نام دیتے ہیں[۶۷]۔

کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز جدلیاتی مادیت کے فلسفے کے بانی ہیں۔ انھوں نے جمالیات کے بنیادی اصولوں پر غور و فکر کے بعد اظہار خیال کیا۔ ان کے بعد پچاس سال تک اشتراکیت کے علماء تفصیل سے اس پر اپنی رائے دیتے رہے۔ اس نظریہ کے مطابق فن تمام دوسرے اعلیٰ عوامل کی طرح تہذیبی بالائی ساخت سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا تعین تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بناء پر ہو سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ فنی کارنامے اور تاریخی و عمرانی پس منظر کے درمیان تعلق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ فن سماجی حقیقت کا آئینہ دار ہے لیکن اس کے حدود اور معیار متعین نہیں ہو سکے۔ یہاں تک کہ کارل مارکس نے بھی اس طرف اشارہ کیا کہ فن اور سماج کے درمیان کوئی واضح معیار مقرر نہیں ہے[۶۸]۔

مارکسی ادب میں جدلیت اور اضافیت کو خصوصیت حاصل ہے۔ انسان دوستی اور خیر کے عناصر نمایاں ہیں۔ لینن حسن کو زندگی کے مترادف سمجھتا ہے۔ تاریخ کے ساتھ عہدِ حاضر سے آگاہی۔ زندگی کا حقیقت پسندانہ مشاہدہ اور سماجی بہتری

کے لئے کوشش پیہم مارکسی فکر و جمالیات میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔

جارجی پلیخانوف نے فن اور سماجی زندگی میں جدلیاتی مادی جمالیات کو فروغ دیا[۶۹]۔ اس نے فن برائے فن کی مذمت اور فنکار کی سماج سے دوری پر کڑی نکتہ چینی کی ہے۔ روس میں عرصہ تک یہ بحث و مباحثہ ہوتا رہا کہ کیا آرٹ محض عمرانی و تاریخی ذریعے سے سمجھا جا سکتا ہے؟ یا اس کے اپنے بھی کچھ اصول ہوتے ہیں؟ روسی ادیبوں کی پہلی کانگریس منعقدہ ۱۹۳۴ء کے بعد سے فن پر پارٹی کا قبضہ ہو گیا اور فن کی سوشلسٹ حقیقت پر آندرے زیدانوف اور گورکی سوویٹ نقطۂ نظر کے جب باقاعدہ ترجمان ہوئے تو مباحثے اپنے آپ ختم ہو گئے۔ مگر اینگلز کا مرکزی تصور ہمیشہ غالب رہا کہ فنکار متحرک سماجی قوتوں کا علمبردار ہے اور اس کی نمائندگی وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ کرتا ہے[۷۰]۔ یوں فنکار انقلابی تحریک کو آگے بڑھانے اور پھیلانے میں کارہائے نمایاں انجام دیتا ہے۔ جمالیات میں مارکسی ادب حسن و زندگی کی مثبت اور صالح قدروں کا حامل ہے۔ اس نظریے کے تحت کرسٹوفر کوڈویل "التباس اور حقیقت" میں وضاحت سے لکھتے ہیں کہ ہر سنجیدہ ادب انسانی زندگی کی بے لاگ تصویر ہوتا ہے۔

جدلیاتی مادی جمالیات کی نشو و نما اور دوسرے نظاموں سے اس کے رشتے کی اہمیت بھی کئی ادیبوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ہنگری کے ادیب جارج لوکاکس کا کارنامہ "معاصر حقیقت کے معانی"[۷۱] اور پولینڈ کے مصنف اسٹیفن موراوسکی کی تحریریں قابلِ ذکر ہیں۔

نظریاتی عالموں اور نقادوں نے فن اور فن پارے کی آزادی کو بیسویں صدی میں بڑی اہمیت دی ہے۔ سامع اور تخلیق کار سے بالاتر اس کی معروضی صفات بذاتِ خود ایک معروض ہیں۔ اس انداز فکر کی ایڈورڈ ہینس لک نے "موسیقی[۷۲] میں حسن" کلاڈ دیبسی نے فن[۷۳] اور روجر فرائی نے "بصیرت اور وضع"[۷۴] میں وضاحت کی ہے۔ ان لوگوں کی تحریریں موسیقی اور مصوری کے علاوہ دیگر فنون پر بھی پوری اترتی ہیں۔ جن میں

ماہئیت سے متعلق لکیروں، رنگوں اور شکلوں کے اتحاد و اتصال سے بحث کی گئی ہے۔ ان کے یہاں فن کے لئے ہئیت سب سے زیادہ اہم ہے۔

یہ تصور جمالیات[2] دو ادبی شاخوں میں مروج ہوا۔ روسی دستور جو ۱۹۱۵ء سے مقبول ہو کر ۱۹۲۰ء میں دب گیا جس میں پولینڈ اور چیکوسلاواکیہ کے ادیب شامل تھے۔ اس سے متعلق اہم مصنفین رومن جیکب سن۔ ڈکٹر شلوسکی بورس آئی کن ہام اور توماشسکی تھے۔ دوسری شاخ امریکی اور برطانوی نئی تنقید پر مشتمل تھی جس کا افتتاح اے رچرڈس کی عملی تنقید سے ہوا۔ اس کے ساتھیوں میں ولیم ایمپسن رینے ویلیک اور آسٹن وارن تھے جن کی تصانیف سے اس تحریک کی واقعی توسیع ہوئی۔

گیشٹالٹ نفسیات میں فن پارہ کی آزادی اور اس کی ہئیت پر زور دیا گیا ہے۔ اڈمنڈ ہسرل نے گیشٹالٹ فطری مقصدیت اور مظہریت کے فلسفیانہ تصور کی ابتدا کی۔ اس سے مستفاد ہو کر رومن انگارڈن نے اس کی بنیادوں پر سنہ ۱۹۳۰ء میں ادبی تخلیق کے وجود طریقہ کار کا مطالعہ کیا اور ادب کے لئے چار عناصر صورت۔ معانی، فن پارہ کا ماحول اور اس کی جہت ضروری قرار دیے۔ مائیکل دوفرین، موریس مورلوپونٹی اور آندرے ژید نے جمالیاتی اشیاء اور دنیا کی دوسری چیزوں کے مابین اختلاف کا تجزیہ کیا۔ ان کے خیال میں ہر جمالیاتی شے کے اظہار میں بنیادی فرق فنکار کی اپنی شخصیت اور ذات کی شعور کی بنا پر ہوتا ہے۔ آندرے ژید نے حسن زندگی میں اور زندگی کے لئے آزادی ضروری سمجھی وہ سچائی اور خلوص کے ساتھ زندگی کو فن میں سمونے کی کوشش کرتا رہا۔ اس کی تحریروں میں زندگی کی وسعت اور حسن ہے جو رواداری اور انسان دوستی پر مبنی ہیں۔

ہائیڈگر اور سارتر کی تحریریں وجودیتی مظہریت کی طرف لے جاتی ہیں۔ جن سے باعتبار وجود کے مرکزی تصور میں فن کے وجودیتی فلسفے کے امکانات اجاگر ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ہائیڈگر کی تصنیف مطبوعہ ۱۹۵۰ء اور آرتوبی فانیکو کی کتاب 'فن اور وجودیت' اہم ہیں۔

مشہور مفکر ژاں پال سارتر فرانس میں وجودیت کی تحریک کا قائد ہے۔ اس نے بالخصوص اپنی توجہ آرٹسٹ، اس کے اعمال و حرکات اور اس کے تخلیق کردہ جمالیاتی اشیاء پر صرف کی ہے۔ اپنی تصانیف میں اس نے مصوری موسیقی، سنگتراشی اور شاعری سے مثالوں کے ذریعہ اپنے جمالیاتی تصورات کو واضح کیا ہے۔

فن پر اس کے تصورات کا اندازہ "تخئیل، تخئیلی اور ادب کیا ہے"[82] سے ہو جاتا ہے۔ فن تخئیلی ہوتا ہے اور فن پارہ غیر حقیقی اور وجود و ہستی کے مابین تضاد کی وضاحت اس کے مضامین۔ ڈراموں اور ناولوں سے ہوتی ہے جن میں آزادی کی راہیں۔ روح کی موت۔ تعقل کا عہد اور متلی زیادہ مشہور ہیں۔

اس کی تصانیف کے کردار اکثر مصنف۔ مصور اور موسیقار ہوتے ہیں جن کی روزمرہ کی زندگی میں بھی فن سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ جمالیاتی معروض کو وہ اس دنیا سے علاحدہ کر کے دیکھتا ہے کیوں کہ حسن کا تجربہ اس دنیا کی حد سے باہر ہے۔ مثلاً متلی کا کردار روکنیتن جاز موسیقی کو محض آواز اور زیر و بم پر محمول کرتا ہے کیوں کہ اس سے جو لطف اور کیفیت طاری ہوتی ہے اس کا احاطہ کرنا اس دنیا میں آسان نہیں ہے۔

دوسری جگہ وہ لکھتا ہے کہ

مصور کینوس پر محض نشانات نہیں بناتا بلکہ معروض کی تخلیق کرنا چاہتا ہے اگر وہ صرف لال پیلا اور ہرا رنگ بکھیر دے تو اہم نہیں ہو سکتا۔

بودلیر کے متعلق وہ اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتا ہے کہ اس آدمی نے تمام زندگی غرور اور عناد سے کوشش کی کہ وہ خود اپنی اور دوسروں کی آنکھوں میں اپنے آپ کو بڑا ثابت کر سکے۔ وہ دوسروں سے الگ تھلگ مجسمے کی طرح کھڑا رہنا چاہتا تھا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ لیکن بودلیر کے لئے یہ ہستی جو وہ دوسروں پر لادنا چاہتا تھا اور اس سے خوش ہوتا تھا، ناقابل برداشت ہو جاتی اگر اس میں ظرف کی سکونیت اور لاشعوریت کا احساس ہوتا یقیناً معروض بننا چاہتا ہے لیکن ایسا معروض

ماہیئت سے متعلق لکیروں، رنگوں اور شکلوں کے اتحاد و اتصال سے بحث کی گئی ہے۔

ان کے یہاں فن کے لئے ہیئت سب سے زیادہ اہم ہے۔

یہ تصور جمالیات دو ادبی شاخوں میں مروج ہوا۔ روسی دستور جو ۱۹۱۵ء سے مقبول ہو کر ۱۹۳۰ء میں دب گیا جس میں پولینڈ اور چیکوسلاواکیہ کے ادیب شامل تھے۔ اس سے متعلق اہم مصنفین رومن جیکب سن۔ ڈاکٹر شلوسکی بورس آئی کن بام اور توماشسکی تھے۔ دوسری شاخ امریکی اور برطانوی نئی تنقید پر مشتمل تھی جس کا افتتاح اے رچرڈس کی عملی تنقید سے ہوا۔ اس کے ساتھیوں میں ولیم ایمپسن، رینے ویلیک اور آسٹن وارن تھے جن کی تصانیف سے اس تحریک کی واقعی توسیع ہوئی۔

گیسٹالٹ نفسیات میں فن پارہ کی آزادی اور اس کی ہیئت پر زور دیا گیا ہے۔ ایڈمنڈ ہسرل نے گیسٹالٹ فطری مقصدیت اور مظہریت کے فلسفیانہ تصور کی ابتدا کی۔ اس سے مستفاد ہو کر رومن انگارڈن نے اس کی بنیادوں پر ۱۹۳۰ء میں ادبی تخلیق کے وجودی طریقہ کار کا مطالعہ کیا اور ادب کے لئے چار عناصر صورت۔ معانی، فن پارہ کا ماحول اور اس کی جہت ضروری قرار دیے۔ مائیکل دوفرین، ہورس مورلوپونٹی اور آندرے ژید نے جمالیاتی اشیاء اور دنیا کی دوسری چیزوں کے مابین اختلاف کا تجزیہ کیا۔ ان کے خیال میں ہر جمالیاتی شے کے اظہار میں بنیادی فرق فنکار کی اپنی شخصیت اور ذات کی شعور کی بنا پر ہوتا ہے۔ آندرے ژید نے حسن زندگی میں اور زندگی کے لئے آزادی ضروری سمجھی وہ سچائی اور خلوص کے ساتھ زندگی کو فن میں سمونے کی کوشش کرتا رہا۔ اس کی تحریروں میں زندگی کی وسعت اور حسن ہے جو رواداری اور انسان دوستی پر مبنی ہیں۔

ہائیڈگر اور سارتر کی تحریریں وجودی مظہریت کی طرف لے جاتی ہیں۔ جن سے باعتبار وجود کے مرکزی تصور میں فن کے وجودی فلسفے کے امکانات اجاگر ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ہائیڈگر کی تصنیف مطبوعہ ۱۹۵۰ء اور آر توبی فانیکو کی کتاب 'فن اور وجودیت' اہم ہیں۔

مشہور مفکر ژاں پال سارتر فرانس میں وجودیت کی تحریک کا قائد ہے۔ اس نے بالخصوص اپنی توجہ آرٹسٹ، اس کے اعمال و حرکات اور اس کے تخلیق کردہ جمالیاتی اشیاء پر صرف کی ہے۔ اپنی تصانیف میں اس نے مصوری، موسیقی، سنگ تراشی اور شاعری سے مثالوں کے ذریعہ اپنے جمالیاتی تصورات کو واضح کیا ہے۔

فن پر اس کے تصورات کا اندازہ "تخئیل، تخئیلی اور ادب کیا ہے"[82] سے ہو جاتا ہے۔ فن تخئیلی ہوتا ہے اور فن پارہ غیر حقیقی اور وجود و ہستی کے مابین تضاد کی وضاحت۔ اس کے مضامین۔ ڈراموں اور ناولوں سے ہوتی ہے جن میں آزادی کی راہیں۔ روح کی موت۔ تعقل کا عہد اور متلی زیادہ مشہور ہیں۔

اس کی تصانیف کے کردار اکثر مصنف۔ مصور اور موسیقار ہوتے ہیں جن کی روزمرہ کی زندگی میں بھی فن سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ جمالیاتی معروض کو وہ اس دنیا سے علاحدہ کر کے دیکھتا ہے کیوں کہ حسن کا تجربہ اس دنیا کی حد سے باہر ہے۔ مثلاً متلی کا کردار روکنیتن جاز موسیقی کو محض آواز اور زیر و بم پر محمول کرتا ہے کیوں کہ اس سے جو لطف اور کیفیت طاری ہوتی ہے اس کا احاطہ کرنا اس دنیا میں آسان نہیں ہے۔

دوسری جگہ وہ لکھتا ہے کہ

مصور کینوس پر محض نشانات نہیں بناتا بلکہ معروض کی تخلیق کرنا چاہتا ہے اگر وہ صرف لال پیلا اور ہرا رنگ بکھیر دے تو اہم نہیں ہو سکتا۔

بودلیر کے متعلق وہ اپنے خیالات کا اظہار یوں کرتا ہے کہ اس آدمی نے تمام زندگی غرور اور عناد سے کوشش کی کہ وہ خود اپنی اور دوسروں کی آنکھوں میں اپنے آپ کو بڑا ثابت کر سکے۔ وہ دوسروں سے الگ تھلگ مجسمے کی طرح کھڑا رہنا چاہتا تھا ------ لیکن بودلیر کے لئے یہ ہستی جو وہ دوسروں پر لادنا چاہتا تھا اور اس سے خوش ہوتا تھا، ناقابل برداشت ہو جاتی اگر اس میں ظرف کی سکونیت اور لاشعوریت کا احساس ہوتا یقیناً معروض بننا چاہتا ہے لیکن ایسا معروض

نہیں جس کی تخلیق محض اتفاق کی بنا پر ہوئی ہو۔[88]

سارتر کے خیال میں بودلیر وجود اور ہستی کی مفاہمت پر اس لئے تیار رہتا ہے کہ وہ خود اپنا مجسمہ تراشنا چاہتا تھا۔" اس کی عزیز ترین خواہش تھی کہ وہ پتھر اور مجسمّہ کی طرح غیر متغیر پر سکون حالت میں رہے۔[89]

سارتر نے مصور، شاعر اور موسیقار پر نہ صرف مضامین لکھے بلکہ فنکار کو مصوری شاعری موسیقی اور سنگتراشی کے معروض کا خالق بتایا ہے۔ وہ بودلیر کے متعلق لکھتا ہے کہ اس نے اپنے آپ کو پایا۔ خود کو درست کیا جیسے کوئی تصویر یا نظم کی اصلاح کرتا ہے۔ اس نے اپنی نظم اپنے لئے لکھی اور برابر وہ یہ کھیل کھیلتا رہا۔

سارتر کو ملارمے کی حیات و تخلیقات بہ یک وقت دلکش اور غیر دلچسپ معلوم ہوئیں۔ سیمن دبووار نے "حالات کی طاقت"[90] میں بیان کیا ہے کہ سارتر نے "روح کی موت" میں ملارمے پر کئی سو صفحات لکھے لیکن وہ کہیں کھو گئے۔ اور صرف چار صفحہ کا ایک مختصر مضمون ملارمے پر چھپ سکا۔ ملارمے کو ساری دنیا، سماج، خاندان اور خود اپنی ذات سے جو نفرت و حقارت تھی اس کی جھلک سارتر کے کرداروں میں متلی کے روکتین[91] اور "روح کی موت" کے دانیال سیر خیز[92] میں واضح نظر آتی ہے۔

فن سے غیر معمولی شغف کی وجہ سے سارتر نے فنی اسٹائل کو ترجیح دی ہے اور اپنی تحریروں میں اس پر خود بھی عمل پیرا ہے۔ البرٹ کامو جمالیات میں سارتر کا ہم خیال ہے۔ اس کے ناولوں اور ڈراموں میں امید و ناامیدی کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ اس کے کردار تنہائی سے دوچار ہیں اور قدم قدم پر انھیں نامعقولیت اور بے تکے پن سے واسطہ پڑتا ہے۔ زندگی بے معانی ہے۔ محبت فریب نظر آتی ہے[93] لیکن اس مایوسی کے باوجود کامو کو انصاف اور آزادی کی قدروں پر اعتماد تھا۔ وہ ایسے اخلاق کی تلاش میں تھا جو انسان کی حقیقی نشو و نما کر سکے۔ انکے یہاں فن، حسن اور تخلیق ادب تنہائی کی تکلیف اور دنیا کی بے ہنگمی کو قدرے کم کرتے ہیں اور لایعنیت کے

باوجود بہتر سماج کی نشاندہی ملتی ہے۔

معاصر تجربیت پسند فنکار فلسفے کے روایتی مسائل اور طریق پر سخت تنقید کرتے ہوئے ہماری توجہ دو قسم کے اہم سوالات کی طرف مبذول کراتے ہیں حقیقی جمالیات تجرباتی سائنس ہے۔ جمالیات کے مسائل کا حل نفسیات سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ فیخنر نے تجرباتی جمالیات کی ابتدا اپنی کتاب سے کی۔[94] بیسویں صدی کے فلسفی فن پر دو مختلف نفسیاتی سوالات سے دوچار نظر آتے ہیں ان میں میکس ولیوار[95] چارلس لالو[96] اٹیین سوریو اور امریکہ کا تھامس مینرو[97] پہلے تو گیشٹالٹ نفسیات نے ہیئت کے ادراک کے ذریعہ فطرت اور فن کی اہمیت اور قدر و قیمت پر روشنی ڈالی۔ مثلاً کوڈ کوفکا کی کتاب (نفسیات کے مسائل) اسی نقطۂ نظر کی عکاس ہے[98] اس کے علاوہ فرائڈ کی نفسیات میں تعبیر خواب لیونارڈو اور دوستوسکی کے مطالعے میں فن کی تخلیق و تحسین پر نئے انداز سے غور کیا گیا ہے۔

دوسری قسم نظریاتی جمالیات ہے جس میں سوالات کا حل فلسفیانہ تجزیہ اور طریق کار ممکن ہے۔ جمالیاتی تجربہ کے بیان میں تصوراتی اصطلاحیں تھیوڈور لپس کی دردمندی، ایوارڈ بلیو کا نفسیاتی بُعد، اور رچرڈس کی ترکیب، کی دریافت مشاہدۂ نفس کے طریق کار پر مبنی ہیں۔

تجزیاتی جمالیات میں تجدیدیت اور عام روزمرہ زبان کا فارم جدید تر ہے اس مکتب خیال کے علمبردار زبان کے تجربے اور ناقدین کے استدلال کو فلسفیانہ جمالیات کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ زبان پر اس لئے زور دیتے ہیں کہ بہت سے معمے زبان کی لاعلمی کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور زبان سے واقف ہو جانے پر اپنے آپ حل ہو جاتے ہیں۔

لسانیاتی تحلیل کا اہم مبلغ وٹ گن اشٹائن ہے جو آسٹریا میں پیدا ہوا لیکن اس کی ساری زندگی برطانیہ میں گذری۔ وہ جمالیات کے فلسفے اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے کہ فطری اور اثباتی سائنس کے ساتھ دیگر علوم

اور زبان کے لب و لہجہ اور قدرت زبان کے درمیان کیسے ربط پیدا کیا جا سکتا ہے تاکہ زیادہ سے زیادہ کار آمد ثابت ہو سکے۔ اس کا مقولہ کہ لفظی اظہار صرف زندگی کی رو میں بامعنی ہے "اہمیت کا حامل ہے۔ ادب اور شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ لفظ کے کثیر معانی ہوتے ہیں اور یہ اس کا بنیادی نظریہ ہے کہ استعمال سے ہی معانی کا تعین ہوتا ہے مثال کے طور پر "لفظ حسن کے مختلف النوع استعمال ہیں اور اس کے متنوع معانی پہلے سے طے نہیں ہوتے بلکہ زبان کی کشادہ ساخت کی بنا پر ایک لفظ کے کئی معانی ہو سکتے ہیں اور زندگی میں تبدیلی کے ساتھ ان میں بھی نئے اور غیر رسمی معانی کے اضافے ہوتے رہیں گے۔" ۹۹

چنانچہ لفظ کا نئے معانی زندگی کے سیاق و سباق سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس سیاق و سباق میں لفظ کے مناسب استعمال کو وہ زبان کا کھیل کہتا ہے

"کھیل سے کیا مراد ہے سب واقف ہیں لیکن اس کا بیان کرنا آسان نہیں یہ واقفیت ایسی ہے کہ اس کی تعریف پورے طور پر نہیں ہو سکتی کیوں کہ باقاعدہ اور سیدھی سادی ہوتی تو بیان کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ کھیل کا میرا علم اور تصور ان بیانات سے ظاہر ہو جاتا ہے یہی قباحت جمالیات یا اخلاقیاتی تصورات کی وضاحت میں در پیش ہے۔ . . . . اگر آپ سے لفظ خوب کے معانی پر غور کرنے کو کہا جائے تو اندازہ ہوگا کہ لفظ کے معانی کا پورا کنبہ سامنے آ جاتا ہے۔" ۹۹

فن کو بعض ماہرین جمالیات نے دلچسپ التباس، نقل، تخلیق، حسن، اظہار، جذبہ، وجدان، لاشعوری خواہش بر آری کا ذریعہ یا واضح قدروں کا حظ کہا ہے تو دوسرے عالموں نے فن کے لئے ہیئت، دردمندی اور تجرید کو ضروری قرار دیا ہے وٹ گن اشٹائن نے فن کی ان تعریفات پر نہ صرف نکتہ چینی کی بلکہ ان کے پس پشت فلسفیانہ تصورات کو رد کر دیا ہے۔ اس زبردست عالمانہ شخصیت

اور عہد آفریں شارح نے آرٹ کو ناقابلِ تعریف قرار دیا اور اس کی مثال کھیل سے دی ہے اس نے کھیل میں حرکات کے ساتھ احساس لطف اور تفریح کے عنصر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

موریس وٹیز نے وٹ گن اشٹائن کے طرزِ فکر کو اپنایا۔ اس کے خیال میں آج بھی جمالیات میں نظریہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور فلسفۂ فنون لطیفہ کے متعلق یہ سوءِ ظن ہے کہ اس کی باضابطہ تعریف کی جا سکتی ہے۔ فن کے اہم نظریات میں ہیئتیت ارادیت، جذباتیت، عقلیت، وجدانیت اور عضویت پر بحث کرتے ہوئے وہ ان کو ایک طرفہ کہتا ہے کیوں کہ ماہرین نے متعلقہ نظریہ کے صحیح ہونے کا دعوٰی کیا ہے اور بقیہ نظریات کو غلط ثابت کیا۔

فن کی ماہیئت کا تصور تنقید و تحسین کی بنیاد ہے اور تحسین و تنقید جمالیات سے وابستہ ہے۔ اس پر سبھی فلسفی نقاد اور فنکار متفق ہیں۔ چنانچہ موریس وٹیز نے سوال اٹھایا کہ جمالیاتی نقطۂ نظر سے فن کی حقیقی تعریف اور ضروری صفات کا احاطہ کیا ممکن ہے؟

"تاریخ جمالیات میں متفرق اوقات میں فن کی نئی ہیئتوں اور مختلف تحریکات کی نمائندگی ہوتی رہی ہے۔ ادب میں ناول۔ افسانہ، ڈرامہ اور نظم کا تصور وقت کے ساتھ ضرور بدلا ہے مگر تشنگی کا احساس بدستور باقی ہے پھر فن کا کوئی آخری اور صحیح نظریہ کیسے متعین ہو سکتا ہے۔

موریس وٹیز کے خیال میں یہ منطقی طور پر ممکن نہیں ہے کہ جمالیات میں کبھی کوئی ایسا نظریہ آ سکے گا جو فن کی ضروری اور مکمل صفات کی سیر حاصل تعریف کر سکے کیوں کہ کوئی ایک جمالیاتی نظریہ اس کی تشریح پر قادر نہیں ہے۔ حالانکہ فن کو پورے طور پر سمجھنے کے لئے جمالیات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

"فن بذات خود ایک کشادہ نظریہ ہے جہاں نئے حالات میں فنی ہیئتیں اور نئی تحریکات پیدا ہو رہی ہیں جن کی افادیت اور توسیع

ناگزیر ہے۔ فن کی وسعت، اس میں مسلسل بدلتی اقدار اور جدید تخلیقات کے تجزیے سے جذباتی گہرائی، صداقت، فطری حسن اور بیان کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ جمالیاتی نظریہ کے ادراک میں فن کی بھرپور تعریف کرنا سعیٔ لاحاصل ہے۔ کیونکہ بنیادی مسئلہ متفرق نظریات اور حالات کے مابین رشتے کی وضاحت کا ہے جس پر سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔"[۲]

بیسویں صدی کے مغربی ماہرین جمالیات بالخصوص سارتر، ہمن دیوار، کامو، وٹ گن اشٹائن اور اس کے ساتھیوں کے یہاں زندگی کی لایعنیت کے فلسفے اور ادب کے ناقابل تعریف ہونے کا مقصد نئے معانی کی تلاش ہے جو بہتر سماج اور اعلیٰ اقدار کے ذریعہ ممکن ہے مغربی جمالیات میں ان لوگوں نے ادبی فکر و نظر کو شدت سے متاثر کیا ہے۔

حواشی

(1) Herbert Read. Aesthetics Collected works of Paul Valery. Introduction, Page X

میاں محمد شریف۔ جمالیات کے تین نظریے۔ مجلس ترقی اُردو لاہور ۱۹۶۳ء ص ۱۹۳ [۲]

(3) Plato, Republic Translated by Benjamin Jowett, X, # 599.

(4) S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 4th edn. London, 1923.

(5) Aristotle, Poetics translated by E. F. Carritt, Philosophes of Beauty, Oxford University Press. 1931 P 34

(۶) تاریخ جمالیات۔ جلد اول۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ص ۱۱۳

(7) Bernard Bosanquet, A Hisrory of Aesthetics

(8) Cyril Baily. The Greek Atomists and Epicurus (341-240 BC.)

(9) ... P. Wilkinson, Philodemus and Poetry in, Greece and Rome Vol. 2, No. 6 1932-33.

(10) Enneads, V, 3 14 Hekenn's Translation

(11) Bertrand Russel, History of Western Philosophy, Page 310.

(12) W. Knight, The Philosophy of the beautiful, Page 49.

(13) Boileau-Despreaux—L'art poetique, 1674,

(14) Baumgarten. Philosophical thoughts on matters connected with Poetry, 1735.

(15) Abbe' Charles Bateaux–Les beaux arts, 1746

(16) Lessing—Laokoon, 1766.

(17) Descartes's Rule III of the Regulae, Principles 1, lxxi—417iii

(18) Bacon Advancement of Learning, 1605.

(19) Hume, (1) Four dissertations, Chapter taste, page 108 and (2)

(20) Treatise of human Nature, 1739—1740. III, i, 8

(20) Francis Hutcheson—An Enquiry into the original of our ideas of Beauty and Virtue, 1725, P. 17.

(21) Endmund Burke—A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and beautiful, 1757.

(22) Alexander Gerard—Essay on Taste 1759

(23) Henry Home—Elements of criticism 1762

(24) Hugh Blaire—Lectures on Rhetoric and Belles Lettres 1783

(25) Thomas Reid—Intellectual powers of Man 1785

(26) Jean Pierre dicronsaz—Traite' du bean 1714

(27) Abbe' Dubos—Re'flexions critique sur la pre'sie et sur la peinture 1719

(28) Voltaire-Temple du gout 1733

(29) Y ves—Marie Andre—Essai sur le bean 1741

(30) Diderot—Beaute, Encylope'die 175

(31). Kant—The critique of judgement, Part III

(32) Friedrich Schiller—Letters on the aesthetic Education of Man, Letter 15, 1793—95.

(33) Friedrich W. V. Shelling—Lectures on Philosophy of art. 1859.

(34) George Friedrich W. Hegel—Lectures on philosophy of Fine art, 1835.

(55) George Santayana —Reason in Art, 1903.

(56) ,, ,, —The Sense of Beauty, 1896.

(56) John Dewy —Art as experience, 1934.

(57) D. W. Prall —Aesthetic judgement, 1929.

Aesthetie Analysis, 1936.

(58) ,, ,, ,,

(59) Stephen C. Pepper —Aesthetic quality, 1937

( ) ,, ,, ,, The work of Art 1955

(60) C. K. Ogden and I. A. Richards—The meaning of meaning, 1923.

(61) James G. Frazer—The Golden Bough 1899—1915

(62) Jane Ellen Harrison—A Study of the social origins of Greek Religion, 1912.

(63) C. G. Yung—On the relation of Analytical Psychology to Poetic - art, 1922.

(64) Ernest Cassirer—An Essy on Man 1944

65) Wilbur Marshall Urban—Language and Reality, 1939.

(66) Susanne K. Langer—Problems of art, 1657

,, ,, ,, —New Key, 1942,

( ) ,, ,, ,, —Problems of Feeling and form

(67) Charles W. Morris—1. Aesthetic and the theory of Signs, journal of Unified Science VIII, Chicago Press, 1939.

2. Sign, language and behaviour, 1940.

(68) Karl Marx—Contribution to Critique of Political Economy, 1859.

(69) Georg V. Plekhanov—Art and Social life 1912.

(70) F. Engles —Letter to Margaret Harkness April 1888.

(71) Georg Lukacs —The meaning of contemporary Realism 1958 translated in 1962.

(72) Eduard Hanslick —The beautiful in Music, 1854.

(73) Clive Bell —Art 1914.

(74) Roger Fry —Vision and Design 1920.

(75) Boris Tomaseverky —The theory of Literature 1925.

(35) Wordsworth—Preface to Lyrical Ballads 1800

(36) Shelley—Defence of Poetry, 1819,

(37) Coleridge—Biographia Literaria, 1817

(38) Gosthe—Von Deutscher Baukunst 1772

Uber die geogenstande derbilden Kunst 1797

(39) Schopenhaver—World as will and Idea, 2nd Ed. 1844.

(40) Friedrich Nietzsche—The will to power, 1901.

(41) The'ophile Gantier—Preface to Mademoiselle de Manpin, 1835

(42) Fl̂anbert L'Education sentimentale, 1869

(43) Emile Zola—Essays on 'The Experimental novel, 1880

(44) Hippolyte Taine, Introduction History of English Literature 1863-64

(45) Clande Saint-Simon-Du System industrial 1863

(46) Auguste Comte—Discours sur l'ensemble du positivism, 1848.

(47) Charles Fournier—Cites overleres 1849

(48) P J. Proudhon—Du Principle del'art et de sadestination sociale, 186[illegible]

(49) Leo-Tolstoy, —What is Art 1898

(50) Benedetto Croce, Aesthetic as Science of Expression and general Linguistic, 1902.

(51) B. Croce—Esthetic 1901 (Translation of 2nd ed. 1922)

(52) R. G. Coilingwood—Principles of Art, 1938.

(53) Henri Bergson—1. T. L'Evolution creatrice, 1907, Introduction a la metaphysique

2. The Individual and the type, 1909

(54) Jacpues Maritain—1. Creative Intuition in Art and Poetry, Washington, 1952

2. Beauty and Imitation, Art and Scholasticism, translated 1930.

دوسرا باب

ہندوستانی جمالیات

(76) I. A. Richards—Practical Criticism, 1929.

(77) William Empson—Seven types of Ambiguity, 1933.

(78) Rene Wellek and Austen Warren—Theory of Literature, 1949.

(79) Roman Ingarden—Das Literarische Kunstwerk

(80) Mikel Dufrenne—Phenomenologie de l'experience esthetique, 1933

(81) Heidegger—Der ussprung des kunstwerks in Holzwege 1950.

(82) Sartre)—L' Imagination, L' 'imaginaire et qu'est ce que la litte'rateur ?

(83) ,, —Les chemins de la liberte'

(84) ,, —La Mort dans l'ame

(85) ,, —L'age de raison

(86) ,, La Nausee

(87) George Howard Baurer—Sartre and the artist

(88) J. P. Sartre—Baudelaire, P. 190.

(89) Ibid—Page 196

(90) Simone de Beauvoir—La force des choses

(91) Rouquentin and Daniel Sereno

(92) Albert Camus—Etranger 1941

(93) Fechner, Vorschule der Asthetic, 1876

(94) Max Dessoir

(95) Charles Lalo

(96) Etienne Souriau

(97) Thomas Munro

(98) Kurt Koffka—Problems in the psychology of art, 1940.

(99) Ludwig Wittgenstein—Games and Defination, Philosophical Investigations, 1953. Translated G. E. M. Anscombe.

(100) Morris Weitz—The role of theory in Aesthetics, from the journal of aesthetics and art criticism, Vol. XV, 1956.

ہندوستانی جمالیات

ہندوستانی جمالیات کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رس، سے حاصل شدہ آنند کا فلسفہ ہے۔ ایک دو صدی قبل مسیح بھارت نامی فلسفی نے ناٹیا شاستر میں سمعی اور بصری حواس کے امتزاج سے رقص و موسیقی کے اصول وضع کیے تو اس نے حالتِ شعور کو رس کہا اور رس کے معانی عرق یا ذائقہ کے لکھے ہیں۔ اس کی موجودگی ڈراما، تھیٹر اور شاعری میں ہم پر آنند کی شدید کیفیت طاری کر دیتی ہے۔ جس سے مقدس و روحانی جذبات کی تسکین ہوتی ہے اور یہ ہمیشہ سے ہندو دھرم کا مطمحِ نظر رہا ہے۔ اس کا اظہار ملک راج آنند نے یوں کیا ہے

Tasting of an ideal beauty almost intuitively (1)

ہندوستانی جمالیاتی نظریہ کی صراحت مختلف ادوار کے مصنفین کے کارناموں سے ہوتی ہے۔ مثلاً نویں صدی میں بھٹا نائک نے رس کو عالمگیریت اور ذات کی علویت سے تعبیر کیا۔ اسی صدی کے آخر میں آنند وردھن نے اور زیادہ گہرائی میں جا کر رس کو بازگشت یا دھوانی سے موسوم کیا۔ یہ گونج تمثال، آواز اور الفاظ کے تعلق سے مختلف فنون میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

ابھینو گپتا کشمیری فلسفی (گیارہویں صدی عیسوی) نے اس نظریہ کو اپنی تحریروں سے عہدِ وسطیٰ میں مروج کیا۔

شیو عقیدہ کے اس مفکر نے رس کو حواس اور بالخصوص باصرہ و سامعہ سے عالمگیر روحانی حالت میں منتقل کیا تا کہ تحسین شناسی بلند تر خوشی سے ہمکنار ہو سکے۔

شعریات، خطابت اور فن پر بعد کے مصنفین میں سے پندرھویں صدی میں کیشو داس نے "رسیکا پریا" میں تخلیقی کارنامے کی حسیّ سطحیں واضح کرتے ہوئے ناٹک، نائکہ اور خاص طور سے کرشن اور رادھا کی محبت کا تجزیہ کیا ہے۔

اٹھارہویں صدی تک تخلیقی عمل کی طرف ہمارا رویہ شدید نظریات اور مذہبوں سے گتھا ہوا ہے۔ دراویدی آریائی ترکیب جس میں نسلی امتیازات کے امتزاج کا عنصر شامل ہے۔ ہندوستان میں وحدت الوجود اور دوسرے باطنی نظریات کا عمل دخل رہا ہے جو ہندو تصوریت میں مابعد الطبیعاتی جبلی نظریہ پر مبنی ہے۔

انیسویں صدی کے آخر تک بہت سے دلچسپ علمی مقالے جمالیات پر لکھے گئے اور باطنی نظریہ مقبول رہا۔ لیکن جمالیاتی نظریات میں کوئی قابلِ قدر تبدیلی نہیں ہوئی۔ ہندوستان میں کلچرل اور ادبی نشاۃ ثانیہ آخر انیسویں صدی کی اصلاحی تحریکات سے شروع ہو کر بیسویں صدی میں ٹیگور، اقبال اور اروبندو تک اپنے عروج کو پہنچا۔ تینوں کے یہاں متصوفانہ رنگ غالب ہے [2]

سری اروبندو مشرق و مغرب کے نقطۂ نظر کی ترکیب میں اسلام کے اثر کو ہندوستانی کلچر میں اہمیت دیتا ہے۔ اس نے روحانیت کے مبلغین میں بھگتی رشی منیوں کے ساتھ صوفیوں کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ اس نے ویدانتی فلسفہ کو عہدِ جدید کے مطابق ڈھالا۔ قدیم روحانی علمیت ہی، روحانی تجربہ، روحانیت کی بازدید نئے فلسفہ، ادب، فن، سائنس اور تنقیدی بصیرت سے ملتی ہے [3]

اروبندو کی جمالیات میں رس اہم ہے یہ وہ ذہنی کیفیت ہے جس میں روحانی اثر بھی نمایاں ہو سکتا ہے۔ یہ حسن کائناتی اور ابدی ہے جو حق و علم سے وابستہ ہے اور روحانیت سے متعلق ہونے کی وجہ سے اس میں روحانی خیال کی صداقت ہوتی ہے، حسن، رس، آنند اور روحانیت کے مدارج سے گذر کر

ابعد الطبیعیات کی صورت اختیار کرتا ہے اروبندو کے خیال میں انسان جمالیاتی تجربہ کے ذریعہ حسن اور کائنات کے توازن کو دیکھ سکتا ہے اور یہ مشاہدہ روح کی بلندی و بالیدگی کا باعث ہے۔

بیسویں صدی کے غیر معمولی مفکرین نے ہندوستانی جمالیات میں اہم اضافے کئے ہیں۔ رابندر ناتھ ٹیگور کی ذات میں بیک وقت تخلیق کار، فلسفی اور نقاد کی صفات موجود تھیں۔ ان کے خیال میں فن کا تعلق وجدان اور لاشعور سے ہے۔ اس لئے اگر انھوں نے کسی بات کو صحیح سمجھا تو پھر پوری طاقت سے اس سچائی کو ظاہر کرنے کی کوشش بھی کی۔ ان کے نزدیک ترنم فنکار کے ہاتھ میں ایک تخلیقی قوت ہے کہ جیسے ہی الفاظ سُر میں آئے تو ان میں آب و تاب اور جان پیدا ہو جاتی ہے۔

رادھا کرشنن عہدِ حاضر کے غیر معمولی فلسفی اور عالم تھے۔ ان کی رائے میں مذہبی اور اخلاقی صداقت کا اظہار صرف فن کے ذریعہ ممکن ہے۔ مثلاً وہ الہامی اور وجدانی تحریک کو محض تمثال یا الفاظ سے بلند و مختلف بتاتے ہیں۔ جمالیات کا یہ نظریہ نہ صرف ان کے لئے بلکہ نوع انسان کے لئے اہم ہے۔

آنند کمار سوامی نے فن کی تحسین اور جمالیاتی نقطۂ نظر کے لئے وجدان کو ہر ہندوستانی اور ایشیائی کے لئے ضروری بتایا ہے۔ وہ جمالیاتی تجربہ کو آنند یا غایتِ انبساط کا نام دیتے ہیں اور اس کو A Delight to The reason کہا ہے۔ اس ترکیب سے فن کے کسی بھی شاہکار میں جذبہ و استدلال دونوں مسرت کا باعث ہوتے ہیں۔

کے۔ ایس۔ رام سوامی شاستری نے جمالیات کو فنونِ لطیفہ میں تفصیلی بیان کی سائنس لکھا ہے۔ وہ ہندوستانی جمالیات میں بیان کرتے ہیں کہ جمالیات کی صرف باہر کے ملکوں میں ہی نشو و نما نہیں ہوئی بلکہ بھارت میں بھی روایت (پرم پرا) کے روپ میں چلی آرہی ہے مگر پہلے کے مقابلہ میں اب اس کا پرچار عام ہو گیا ہے رس اور آنند ہندوستانی جمالیات کی اہم خصوصیات ہیں۔

کے۔ سی۔ پانڈے بھارتی کاویہ شاستر اور مغربی جمالیات کے تقابلی مطالعے ہی کو بھارتی جمالیات (سندر شاستر) سے موسوم کرتے ہیں جس کے بنیادی عناصر رس اور آنند ہیں انھوں نے جمالیات کو فنونِ لطیفہ کا فلسفہ کہا ہے۔ وہ ہندوستانی اور مغربی جمالیات کا مقابلہ کرتے ہوئے ایک خاص فرق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کہ ہندوستانی جمالیات میں مصوری اور فن تعمیر کو اتنی ترجیح نہیں دی جاتی جتنی ہیگل یا دوسرے مغربی جمالیات نگاروں نے دی ہے۔ ان کی رائے کے مطابق ہندوستانی جمالیات میں پانچ کی جگہ تین فنون، شاعری، سنگیت اور بت تراشی کو اہم درجہ دیا گیا ہے

اور جمالیات اور ہندوستانی ادبی طویل نظموں (کاویہ) کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے کے۔ سی۔ پانڈے نے واضح کیا کہ ہندوستانی نظموں میں کاویہ سمبندھی آرٹ (فن شعر) کو برتنے کی عادت نہیں ہے لیکن کاویہ کے دائرہ میں ناٹک بھی شامل ہے اور ناٹک کاویہ، مصوری و موسیقی کا مجموعہ ہے۔ ہندوستانی جمالیات کے ارتقاء میں سب سے پہلے ڈرامائی ادب کی ابتدا ہوئی اور کاویہ شاستر کی تدریج نشو و نما سے جمالیاتی تجربات و تصورات ظہور پذیر ہوئے تھے

نند دلارے باجپائی نے لفظ فن کے استعمال کو ہندوستان اور مغرب میں مختلف بتایا ہے۔ ہندوستان میں کلا کی ستندرتا (خوبصورتی) بالخصوص نظم (کاویہ) کے لکھنے میں سمجھی گئی جبکہ مغربی جمالیات کے دائرہ میں سب ہی فنون کا جمال شامل ہے چنانچہ اس کا موضوع کاویہ شاستر سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔

رام چندر شکل ہندوستانی جمالیات کا تعلق کاویہ (قدیم ادبی نظموں) سے بتاتا ہے اور کاویہ میں کلپنا کے لئے تمنا ضروری ہے۔ کلپنا یا تخیل شاعر کے من کی شکتی ہے جس سے پوشیدہ اشیاء کو جاننے کی خواہش پیدا ہوتی ہے اور نئی نئی چیزیں بنانے کی قوت ہے۔ یہ شاعری میں آنند کا باعث ہے۔ رام چندر شکل کی رائے

میں شاعری کے لئے تخئیل سب سے زیادہ ضروری ہے کیوں کہ اس کی موجودگی اور برمحل الفاظ کے استعمال سے شاعری میں رس آتا ہے اور پھر آنند کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔[۶]

کمار ومل کے خیال میں کاویہ میں مغربی جمالیات کی طرح سب فنونِ لطیفہ پر اس لئے غور نہیں کیا جا سکتا کہ سنسکرت کاویہ شاستر میں کاویہ کی گنتی علم میں کی جاتی رہی ہے اور دوسرے فنون کا شمار اُپ ودیا میں کیا گیا ہے۔[۷]

چھمندر نے ہندوستانی جمالیات میں رس کا رنگ سے رشتہ جوڑا ہے۔ اس کے خیال میں شاعروں کے لئے دوسرے فنون لطیفہ اور بالخصوص مصوری سے واقف ہونا ضروری ہے۔ کیونکہ کاویہ اور مصوری کے درمیان عناصر کے اندرونی تعلق اور اثر کے ادلنے بدلنے کا ثبوت ملتا ہے۔[۸]

ایس۔ کے۔ ڈے۔ نے سنسکرت کی ادبی نظموں (کاویہ) میں جدید جمالیاتی تصور پر بحث کرتے ہوئے دو باتوں کی طرف ادیبوں کو متوجہ کیا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سنسکرت کاویہ شاستر کا قواعد سے گہرا تعلق ہے۔ بھاماہا اور وامن کی لکھی کتابیں سنسکرت کاویہ شاستر پر قواعد کے اثر کو واضح کرتی ہیں۔ جبکہ موجودہ جمالیات کا قواعد سے کوئی براہ راست واسطہ نہیں ہے۔ دوسری قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ سنسکرت کاویہ شاستر میں تخئیلی عنصر اور تنقیدی نظریات کی طرف سے لاپرواہی برتی گئی ہے۔ حالانکہ موجودہ جمالیات کے مطالعہ میں اس کو بہت اہمیت حاصل ہے۔

نگیندر، ہزاری پرشاد دویدی، واسدیو شرن اگروال، مہادیوی ورما اور ہندی کے دوسرے تنقید نگار بھی جمالیات کے مطالعہ کو شاعری اور ادب کے لئے ضروری سمجھتے ہیں۔

دیپ شکھا اور دوسری کتابوں میں مہادیوی ورما کے یہاں جمالیاتی عنصر نمایاں ہے ان کے اشعار میں حسن وفن کا تجسس اور لطیف جمالیاتی ذوق کا اظہار ملتا ہے۔[۹]

واسدیو شرن اگروال کلاندھ میں کاویہ اور دوسری کلاؤں کے درمیان جمالیات (سندریہ شاستر) کے نقطۂ نظر سے ملاپ کے خواہاں ہیں۔[۱۰]

نگیندر ورما نے وچار کو من کی پہلی سطح کہا ہے۔ علم یا گیان سے ہمارے دل کو جو آگاہیاں حاصل ہوتی ہیں اُن کو اکٹھا کر کے وہ عقل کے سامنے رکھ دیتا ہے۔[۱۱]

نگیندر ورما نے فن کے باطنی اور ظاہری معانی کو سمجھنے کے لئے جذبۂ ہمدردی وترحم (اددات وچار) اور فوری تاثر کے استعمال پر زور دیا ہے۔ اس سے ان کی مراد یہ ہے کہ جیسے ہماری روح فخر سے بلند وبالا ہو کر آسمانی خوشیوں (ہرش اور آلاس) سے بھر جاتی ہے اسی طرح فوری تاثر جذبۂ ترحم (اددات وچار) کو پیدا کرتا ہے اور ایسے جذبات کو بھی جو اس سے کم درجہ کے ہیں جیسے غم۔ رحم۔ اور خوف وغیرہ۔ چنانچہ جمال کو دیکھنے سے انسان پر جو بے ساختہ کیفیت طاری ہوتی ہے وہی قابلِ مطالعہ ہے۔

پچھلے کارناموں کی تحسین نامکمل رہے گی اگر ہم یہ فراموش کر دیں کہ بنیادی طور پر ہندوستان کا مرکزی تصور اور روایت مابعد الطبیعاتی ہے اور اسی تصور کے تحت تمثالیں خلق کی گئیں۔ ان سب کا مقصد مذہبی اور اکثر متصوفانہ ہوتا تھا سوائے ان ادوار کے جہاں لذت کلا بذات خود حسی اور عقلی اظہار کی قدر وقیمت کی حامل تھی۔ اور ہندوستانی جمالیات میں آج بھی یہی طرز فکر عام ہے۔

تیسرا باب

فارسی میں جمالیات

حواشی

(1) Mulk Raj Anand, The Third eye, Research bulletin of University of Punjab, Fine art series No. 1. 1963, P. 12.

(2) Waheed Akhtar—Sri Aurobindo and Urdu Literature Sri Aurobindo—A contenary Tribute bulleting

(3) The future poetry, Sri Aurobindo Ashram, 1972.

[۴] رام سوامی شاستری۔ ہندوستانی جمالیات۔ ۱۹۳۸ء

[۵] کانتی چندر پانڈے۔ تقابلی جمالیات بنارس ۱۹۵۶ء

[۶] رام چندر شکل۔ میماں سا۔

[۷] کمار ومل سندریہ شاستر کے تتو اج کمار پرکاشن۔ ۸ فیض بازار دہلی ۱۹۶۷ء

[۸] چھیندر۔ ادچیت وچار چرچا۔

[۹] مہادیوی ورما۔ سندھیا گیت۔

[۱۰] واسدیو شرن اگروال۔ بھارتی کلا کا انوشیلن کلاندھ۔

[۱۱] نگیندر ورما: وچاران بھوتی۔

فارسی میں جمالیات

دنیا میں جس قدر قومیں آئیں انھوں نے اپنے مذاق اور ماحول کے مطابق زندگی کو بہتر اور اعلیٰ بنانے کی ہر ممکن کوشش کی۔ اس لئے صنعت و حرفت، زراعت و تجارت کے ساتھ علوم و فنون پر خاص توجہ صرف کی گئی۔

اسلامی علوم کی نشوونما پر غور کیا جائے تو ادب اور تاریخ کا تعلق بڑا گہرا ہے۔ یا یوں کہیے تاریخ کو ادب کا اہم جز شمار کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلامی فنون کا ارتقا مختلف ممالک کے فنون کے پس منظر میں ہوا۔ اسلام عرب سے حیات نو کا پیغام لے کر شام و مصر اور شمالی افریقہ پہنچا اور وہاں سے مغرب میں اسپین و سسلی تک ہوا مشرق میں ترکستان، ایران و افغانستان اور ہندوستان میں پھیل گیا۔

یہ خیال عام ہے کہ اسلام میں فنونِ لطیفہ حرام ہے۔ مگر سوچیے تو زندگی میں موسیقی، مصوری، شعر و ادب اور فنِ تعمیر کو نکال باہر کیا جائے تو پھر ہمارے پاس اظہار کا کیا ذریعہ رہ جاتا ہے اور اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ عملی طور پر فنونِ لطیفہ کو اسلام میں بڑی ترقی اور عظمت حاصل ہوئی ہے۔

" اگر ہم کسی قوم یا کسی مذہب کے فنِ تعمیر کو سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں زندگی سے اس فنِ تعمیر کے تعلق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیئے اور اس غرض کے لئے اس کے مقاصد اور ان حالات کا مطالعہ کرنا چاہیئے جن کے تحت وہ عالمِ وجود میں آیا۔ فنِ تعمیر صرف فنی مسائل کو حل کرنے کی کوشش ہی کا نام نہیں بلکہ وہ ایک مبہم حسن کارانہ تمنا کے اظہار سے زیادہ معنی اپنے اندر رکھتا ہے۔

اسلامی فنِ تعمیر کا ابتدائی سبب اس زبردست مذہبی اور سیاسی انقلاب میں مضمر ہے جو ساتویں صدی عیسوی کے نصف اول میں پیش آیا جب کہ اسلامی فوجوں نے سلطنت روما کے بہت سے صوبوں پر قبضہ کر لیا اور دولتِ ایران کا خاتمہ کر دیا۔ اس طوفانی فضا میں اسلامی فنِ تعمیر نے جنم لیا۔ "[1]

عربی و ایرانی فنکار ایک نئے جمالیاتی نظریے کی تخلیق کا باعث ہوئے۔

اقبال ہسپانیہ کے سفر کے دوران مسجد قرطبہ کے مینار، محراب، گل بوٹوں، خطاطی کے نمونوں اور مظاہر قدرت کے بے نظیر مرقعوں سے متاثر ہو کر لکھتے ہیں۔

تراجلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
تو بھی جلیل و جمیل، وہ بھی جلیل و جمیل

اور فنونِ لطیفہ میں کمال حاصل کرنے کے لئے خونِ جگر پہ زور دیتے ہیں۔

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

عمارت کی دیواروں، چھتوں اور دروازوں کے علاوہ قلمی کتابوں پر مصوری اور نقاشی کے نادر نمونے ملتے ہیں۔ ان میں جومیٹریکل ڈیزائن۔ طرح طرح کے پھول اور تجریدی وضع اہمیت رکھتی ہے ایران میں مختصر تصویریں اور کتابوں کے اوراق پر طلائی نقش و نگار دیدہ زیب ہیں۔ نقاشی عموماً گہرے اور شوخ رنگوں میں ہے۔ پیلا، ہرا اور نیلا رنگ کا استعمال زیادہ ملتا ہے اور ان رنگوں کو ہلکا گہرا کر کے حسین امتزاج پیدا کیا گیا ہے۔ قاہرہ کے شاہی کتب خانے میں محفوظ بوستانِ سعدی کے نسخہ میں بہزاد کا فن اپنے انتہائی

کمال کو پہنچا ہے۔ فارسی ادبیات میں مانی کے بعد بہزاد سے سند لی جاتی رہی ہے۔

موسیقی کو اسلام میں سب سے زیادہ فروغ ہوا ہے۔ دمشق بغداد اور غرناطہ فن موسیقی کے اہم مرکز تھے اور جب مسلمان ہندوستان آئے تو اپنے ساتھ مختلف قسم کے عربی و ایرانی ساز بھی لائے۔ ان میں رباب۔ چنگ۔ نے۔ دف۔ عود۔ طنبورہ اور نقارہ شامل ہیں۔ امیر خسرو نے ایرانی اور ہندوستانی موسیقی کے اثر سے نئے نئے راگ بنائے اور اپنے خداداد جوہر سے موسیقی کی مختلف ہیئتوں کی ترتیب دی ہے۔ وحید مرزا امیر خسرو کی اس خصوصیت پر یوں روشنی ڈالتے ہیں۔

"موسیقی میں امیر خسرو کے کمالات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ بہت قدیم زمانے سے ان کا موسیقی میں بھی وہی مرتبہ تسلیم کیا جا چکا ہے جو انھیں شاعری میں حاصل ہے۔ روایت کے مطابق وہی ستار کے موجد سمجھے جاتے ہیں اور بہت سی مرکب فارسی ہندی راگ راگنیاں بھی انھیں کی ایجاد بتائی جاتی ہیں۔"

امیر خسرو نے فارسی ہندی نظاموں کے امتزاج سے جو راگ راگنیاں بنائیں ان میں نئے ہند ایرانی ثقافت کے اثرات نمایاں ہیں اور ڈھولک بھی انہی کی اختراع ہے۔

مولانا محمد جعفر شاہ ندوی نے احادیث اور اکابر اسلام کے قول و فعل سے ثابت کیا ہے کہ موسیقی کو نہ اسلام نے حرام سمجھا ہے نہ رسولؐ نے اور نہ دوسرے اکابرین نے "تفریحات و اعیاد کے موقعوں پر گانا بجانا صرف مباح ہی نہیں بلکہ سنت ہے۔ کہتے ہیں کہ کسی کو اگر بہار اور اس کی چٹختی کلیاں نیز بربط اور اس کے تاروں کے نغمے متاثر نہ کریں تو وہ لاعلاج فاسد المزاج ہے۔"

اسلام جہاں جہاں گیا۔ قوموں کی مخصوص صلاحیتوں اور صفات کو چمکایا۔ اس لیے اسلامی فنونِ لطیفہ میں یونانی، رومی، بازنطینی، چینی، ایرانی اور ہندوستانی اثرات

نمایاں ہیں۔ ایران عرصۂ دراز سے تہذیب و معاشرت اور علوم و فنون میں ممتاز رہا تو اسلام کے دوران یہ صفات اور صیقل ہوئیں۔ ایک ایرانی مورخ اس کی تصویر یوں کھینچتا ہے۔

"اعراب نے ایران پر حملہ کیا اور اس پر قابض ہو گئے مگر ان سے یہ نہ ہو سکا کہ روح ایرانی کو تسخیر کر سکیں۔ مصر۔ عراق۔ سعدیہ۔ الجزائر۔ مراکش طرابلس۔ تونس اور ہندوستان کے بعض حصوں نے اسلام قبول کیا اور اپنی ملی خصوصیات کو کھو دیا۔ لیکن تنہا ایرانیوں نے نہ صرف اپنی ملی خصوصیات کو باقی رکھا بلکہ خود اسلام کو اپنے ذوق و سلیقے کے مطابق دگرگوں کر دیا۔ ایرانیوں نے اس سنگ بے ریخت کو تراشا اور ایک شکل دی۔ اسلام کچھ اور تھا مگر ایرانیوں کے ہاتھوں میں آکر کچھ اور ہو گیا۔ ایرانی ثقافت نے عربی ثقافت کو میدان سے خارج کر دیا اور فرہنگ جاوید ایران، ہمیشہ کے لئے گاڑ دیا۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ مسلمانوں پر سیاسی، معاشرتی، علمی و ثقافتی۔ ہر حیثیت سے ایران کی گہری چھاپ ملتی ہے۔ فرانسیسیوں کی طرح ایرانی طبعاً حُسن پرست ہیں۔ اس قوم کو باغ۔ دشت و کوہسار اور جوئباروں سے غیر معمولی وابستگی رہی ہے گل و بلبل کے عشقیہ افسانے اور شمع و پروانہ کی محبت آمیز داستانیں ہمیشہ سے انکی زبان پر ہیں۔

تیرھویں صدی میں مشہور ایرانی عارف شیخ محمود شبستری نے حسن و جمال کو صنعِ الٰہی کے مظہر سے تعبیر کیا اور ایرانی فنکار نے اسی نظریے کو اپنا مسلک بنایا ہے۔ ایرانی فنونِ لطیفہ میں شدت کے ساتھ اس حسن پرستی اور ذوق جمال کا اظہار جابجا ملتا ہے۔ یہ جذبہ صدیوں سے ایران کے اجتماعی شعور میں نشو و نما پا رہا ہے۔ بارہویں صدی میں خیام اس کو یوں بیان کرتا ہے۔

افسوس کہ نامۂ جوانی طی شد
واں تازہ بہارِ زندگانی دی شد

آں مرغِ طرب کہ نامِ او بود شباب
فریاد ندانم کہ کی آمد کی شد

چودھویں صدی میں سعدی نے شاعری میں حسن و جذبات انسانی کو نہایت موثر طریقے پر بیان کیا ہے۔

من ندانستم از اوّل کہ تو بی مہر و وفائی — عہد نابستن از آں بہ کہ ببندی و نپائی
دوستاں عیب کنندم کہ چرا دل بتو دادم — باید اوّل بتو گفتن کہ چنیں خوب چرائی

سعدی آں نیست کہ ہرگز ز کمندت بگریزد
تا بدانست کہ در بند تو خوشتر کہ رہائی

اسی صدی کے آخر میں حافظ نے حسن و عشق کے جذبات کو نہایت بے ساختگی کے ساتھ اپنی غنائی شاعری میں بیان کیا ہے۔

مطرب خوش نوا بگو تازہ بتازہ نو بہ نو — بادہ دلکشا بجو تازہ بتازہ نو بنو
بر ز حیات کی خوری گر نہ مدام می خوری — بادہ بخور بیاد او تازہ بتازہ نو بنو
شاہد دلربای من میکند از برای من — نقش و نگار و رنگ و بو تازہ بتازہ نو بنو

باد صبا چو بگزری بر سر کوی آں پری
قصۂ حافظش بگو تازہ بتازہ نو بنو

یا

نو بہار ست در آں کوش کہ خوشدل باشی
کہ بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی

ایک اور جگہ حافظ اپنے اندرونی ہیجانات اور ذوقِ جمال کا اظہار کرتے ہیں

بیا تا گل بیفشانیم و مے در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرحِ نو در اندازیم

بہار کی رنگینیاں جس انداز اور جوش و خروش سے فارسی میں ہیں اس کی نظیر مشکل سے ملے گی۔ انیسویں صدی کا مشہور شاعر قاآنی جس نے فرانسیسی زبان و ادب سے براہ راست واقفیت پیدا کی تھی اور فرانسیسی رومانیت اور جمالیات کا اس پر گہرا اثر تھا۔ بہاریہ تشبیب میں اپنے حُسنِ نظر کا یوں ثبوت دیا ہے۔

بہار آمد کہ از گلشن ہمی بانگِ ہزار آید
بہر ساعت خروش مرغزار از مرغزار آید
بجوشد مغز جاں چوں بوئے گل از گلستاں خیزد
بپرد مرغِ دل چو بانگِ مرغ از شاخسار آید
تو گوئی ارغنون بستند بر ہر شاخ و ہر برگے
ز بس بانگِ تذرو و صلصل و دراج و سار آید
یکے گیرد بکف لالہ کہ ترکیب قدح دارد
یکے بہر گل کند تحسین کز و بوی نگار آید

بیسویں صدی کے جدید فارسی شعر و ادب میں ہیئت و زبان کی تبدیلیاں ہی نہیں بلکہ رموز و کنایات کے نئے تصورات تجربات اور نئے علوم کی روشنی میں زندگی کی نئی تعبیر کی کوششیں ملتی ہیں اور ایسی دنیا کی تلاش ہے جہاں حقیقت اپنی پوری تازگی اور بے ریائی سے جلوہ گر ہو اور ساتھ ہی ساتھ حُسن و فن اور عشق کا نیا مفہوم واضح ہو۔ جدید شاعری کی تحریک نیما یوشیج کے پہلے مجموعے "خانوادہ سرباز" سے شروع ہوئی۔

"نیما یوشیج بنیادی طور پر رومانی شاعر ہے۔ رومانیت کے اعتبار سے اس کی شاعری ایک حد تک اختر شیرانی کی شاعری اور ایک حد تک فیض کی ابتدائی شاعری سے ملتی ہے۔ فیض اور اختر شیرانی کی طرح نیما کی شاعری میں جنسیت قریب قریب مفقود یا محض 'چراغ تہ دامن' ہے اور جمال پرستی کے عناصر غالب ہیں۔ خیال ہے کہ اس نے اس لحاظ سے اپنی شاعری کے بعض اجزاء انیسویں صدی کے فرانسیسی شاعروں سے کسب کئے تھے اور ان ہی کی وجہ سے وہ اپنی ابتدائی رومانیت کے بعد علامت پرستی کی طرف مائل ہو گیا تھا۔ ملارمے سے اس نے خاص طور پر بہت کچھ پایا ہے۔ اس کی تصویر سازی بڑی حد تک ملارمے کی پیروی کرتی ہے"[۱]

"ناقوس" نظم میں وہ اپنی معاشرت کے ثقافتی ورثے کو اچھی طرح جانتا ہے۔ اس کے یہاں ناقوس صبح اور بیداری کی ایسی علامت ہے جو نہ صرف اس کے لئے بلکہ ساری دنیا کے لئے اس میں بیداری حرکت اور انقلاب پوشیدہ ہے۔

ناقوس دلنواز

جابہ دہ گرم در دلِ سرد سحر بہ ناز

آوائے او بہ ہر طرفی راہ می برد

اس صدی کے جن شاعروں کے ہاں عصرِ حاضر کی آگہی حسن پرستی، انفرادیت اور موضوعات میں تنوع کی تلاش ملتی ہے ان میں ایرج میرزا۔ بہار۔ عشق۔ عارف۔ لاہوتی۔ پروین اعتصامی اور شہریار قابلِ ذکر ہیں۔ اور جنھوں نے نیما یوشیج کی روایت کو آگے بڑھایا ان میں فریدون تولّلی۔ جدی اخوان ثالث نادر نادر پور اور فروغ فرخ زاد ہیں فروغ شاعری کے بارے میں لکھتی ہے کہ "میرے خیال میں ہر فن کا مقصد ایک طرح سے زندگی کو بیان کرنا ہے اور اس کی نئے سرے سے تعبیر کرنا ہے"۔

دیدم کہ میرہم

دیدم کہ میرہم

دیدم کہ پوست تنم از انبساطِ عشق ترک می خورد

دیدم کہ حجم آتشینم آہستہ آب شد

و ریخت، ریخت، ریخت

در ماہ، ماہ بگودی نشستہ، ماہِ منقلب تار

در یک دیگر تمام لحظۂ بی اعتبار وحدت را

دیوانہ وار زیستہ بودیم

(وصل)

اس کے علاوہ ید اللہ رویائی نے سمندر کی تمثیل سے انسانی حسن کی ظاہری اور باطنی وسعتوں کو آشکار کیا ہے۔ سہراب سپہری نے لازوال انسانی محبت اور دردمندی

کے نازک جذبہ کو حسن کہا ہے۔

قدیم زمانے میں اردو ادب اور شاعری پر فارسی ادبیات کا غلبہ تھا۔ ہر صنفِ ادب میں فارسی اساتذہ کی پیروی کی جاتی تھی۔ ہر موقع پر اُن سے سند لی جاتی تھی اور حسن و فن کی اقدار کے لئے بھی اسی کی طرف رجوع کیا جاتا تھا۔

حواشی

لہ ارنسٹ ٹاد ہیام رچنڈ۔ مرتبہ سید بارز الدین رفعت۔ اسلامی فن تعمیر۔ مکتبۂ جامعہ لمٹیڈ۔ دہلی ۱۹۵۲ء

سہ وحید مرزا۔ لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو

سہ محمد جعفر شاہ ندوی، اسلام اور موسیقی، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور۔

سہ مہرداد مہرین۔ ایران باستان۔ (تہران صفحہ ۱۹)

شہ امرت لال عشرت، ایران صدیوں کے آئینہ میں، علمی الیکٹرک مشین پریس دارانی

سہ ن۔ م۔ راشد۔ جدید فارسی شاعری، تقریب ناشر المثال، کارڈی ٹرسٹ بلڈنگ۔ نیپیر روڈ لاہور ۱۹۶۹ء ص ۴

چوتھا باب

اُردو میں جمالیات

اُردو میں جمالیات

اُردو زبان و ادب کی آبیاری عربی ورثے۔ ایرانی اور ہندوستانی ثقافت کے امتزاج سے پیدا شدہ ایک نئی ثقافت کے ذریعہ ہوئی اور چوں کہ ثقافت کی حسن و فن بنیادی قدریں ہیں اس لئے ثقافتی اقدار کو سمجھنے کے لئے جمالیات کا مطالعہ ضروری ہے۔

امیر خسرو نے تیرھویں صدی میں جو اشعار لکھے اُن کی زبان آدھی فارسی اور آدھی اُردو ہے۔ اُن میں حسن پرستی، بے ساختگی، فنی دل آویزی اور ترنم نمایاں ہے۔

یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کوں ہماری بتیاں
چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں ز مہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

انھیں پڑھنے کے بعد خسرو کے کلام کی غنائیت کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ اس کے متعلق شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ امیر خسرو کی شخصیت میں ہماری ثقافتی میراث کی دو اہم خصوصیتیں عہد آفریں انداز میں جمع ہوگئی تھیں۔ فقہا کے نزدیک موسیقی مذہباً ممنوع تھی لیکن شاہی درباروں اور صوفیہ بالخصوص چشتیہ کے صوفیہ میں موسیقی عام طور پر بہت مقبول تھی۔ امیر خسرو چونکہ صوفی بھی تھے اور دربار رس بھی۔ اس لئے

کی غنائی جدت آفرینیاں درباری اور خانقاہی ثقافتی زندگی کو یکساں فیض یاب کرتی رہیں۔
غزل درباروں میں زیادہ مقبول تھی اور سلسلۂ چشتیہ کے صوفی جو سرود موسیقی کو کشف کا ذریعہ سمجھتے ہیں، محسوس کرنے لگے کہ امیر خسرو کا ایجاد کردہ قول ان کی روحانی محفلوں کو خوب جگمگاتا ہے۔"ے

اردو میں غالب کی ایسی نادر اور زبردست شخصیت ہے کہ وہ اپنے عہد کی حیثیت اور اردو ادب میں اپنے انفرادی جمالیاتی تجربہ کی بنا پر منفرد حیثیت کے مالک ہیں۔ ان کی شاعری میں حسن پرستی کے ساتھ تخئیل و جذبہ کی ہم آہنگی نے فنی کمال دکھایا ہے۔

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال
صد گلستاں نگاہ کا ساماں کئے ہوئے
باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کئے ہوئے

اس دنیا میں انھیں ہر جا حسن مطلق کا جلوہ دکھائی دیتا ہے۔

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

لیکن ان کا وحدت الوجودی نقطۂ نظر انھیں کثرت کی رنگا رنگی اور حسنِ ہزار شیوہ کو دیکھنے اور اسے حواس کے ذریعہ دل میں اتارنے سے باز نہیں رکھتا۔ ان کے ہاں جمالیاتیت اور اس کا اظہار بہت توانا ہے۔

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا — دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز — پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا
سادگی ہائے تمنا یعنی — پھر وہ نیرنگِ نظر یاد آیا
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے — دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد — سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

حواس خمسہ کے بغیر حسن کا ادراک ممکن نہیں۔ حسی اور اندرونی تجربات کو وہ نہایت خوبصورتی سے آمیز کرتے ہیں۔

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی تو زیاں تھا نہ سود تھا

تخئیل آفرینی اور حسن و فن کی وحدت غالب کے یہاں جمالیاتی لطف پیدا کر دیتی ہے۔

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے
چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

دیوانِ غالب کا مصور نسخہ عبدالرحمن چغتائی نے شائع کیا تو اس کی دیدہ زیبی سے متاثر ہو کر اقبال نے عصر حاضر کا انقلاب آفریں مصور قرار دیا جو ان دیکھی دنیاؤں کے چہرے سے پردہ اٹھاتا ہے۔ اس کی رنگ آمیزی ایرانی مصوروں کی بہترین رنگ آمیزی کی یاد دلاتی ہے وہ اس ارتقا یافتہ دنیا کی تصویر پیش کرتا ہے

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر کی تصویر کشی یوں کی ہے کہ دریا یا سمندر میں ایک چراغ بہا چلا جا رہا ہے۔ ہوا کا ہر جھونکا اسے گل کر سکتا ہے اور پانی کی ہر لہر اسے ڈبو سکتی ہے۔ لیکن ان دقتوں کے باوجود انسان جدوجہد میں مصروف رہتا ہے۔

"چغتائی کو اظہار و ابلاغ پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے۔ شاعری کی طرح وہ بھی غیر ضروری تفصیلات کو چھوڑ کر علامتوں سے کام لیتا ہے اور حسن کے ایسے معانی نکالتا ہے جو نہایت لطیف ہوتے ہیں۔"ے

چغتائی نے اقبال کا کلام بھی مصور کیا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ حق ادا کر دیا ہے۔

آفریں بر جستجوئے دلبرے — وا نمودن خویش را بر دیگرے
(جاوید نامہ)

خیال آفرینی ان کے فن کی اہم خصوصیت ہے۔ ان کے خطوط میں چینی مصوروں کی سی نزاکت و نفاست ہے ان کے جمالیاتی تجربہ سے شعری فہم و عصری حسیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اُردو میں جمالیات کے موضوع پر سب سے پہلے ادبِ لطیف کے مصنفین نے اظہار خیال کیا ہے کیوں کہ اس طرزِ خیال نے زندگی کے تمام شعبوں کو خالص جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے دیکھا ہے۔ اس کا سلسلہ انگریزی کے جمالیّین سے ملتا ہے جس کا سرخیل کیٹس ہے اور اہم نمائندے والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ۔

زندگی میں انسان کو طرح طرح کی مایوسیوں اور مصیبتوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ غالب نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں۔ ہم ان دشواریوں سے نجات پانے کے لئے بہت سی تدبیریں کرتے ہیں۔ غور سے دیکھئے تو ہمارا ہر شعوری فعل زندگی کو بیش تر محفوظ اور آسودہ رکھنے کے لئے ہوتا ہے۔ زندگی جس پل پر سے گذرتی ہے اس کے دونوں سرے ہمیشہ آنکھ سے اوجھل رہے ہیں۔ اس کے مسافر غمِ جاناں یا غمِ دوراں کا زادِ راہ لے کر سفر پر روانہ ہوتے ہیں۔ اس کے واضح مظاہر فنون بالخصوص شعر و ادب میں ملتے ہیں۔ فن کا سرچشمہ ہی وہ زندگی جو الم۔ طرب یا تجسّس سے زیر و زبر ہوتی رہتی ہے اور یہی وہ زندگی ہے جو شاعر و فنکار کے نصیب میں آتی ہے۔ شاعر ایک طرح کی محویت چاہتا ہے اور اپنے خیال کی جنت یا جہنم میں بھٹکتا اور آباد ہوتا رہتا ہے۔ وہ جس فضا میں ہوتا ہے اس کی روح نظم و نثر میں پھونکتا ہے اور یہ اُن کے انفاس کا معجزہ ہے کہ ہم اس کے ہر نغمہ کو اپنا نغمہ سمجھتے ہیں۔

ادبِ لطیف کی تشکیل شرر کے عاشقانہ مضامین سے ہوئی جو دلگداز میں شائع ہوتے تھے۔ ان کے ناولوں کا تار و پود تمام تر افسانوی تھا۔ شرر کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ افسانہ و افسوں کی فضا میں زیادہ آسانی اور لطف سے سانس لے سکتے تھے اور یہ فضا ادبِ لطیف کے لئے بڑی سازگار تھی۔ شرر

کا انداز ان کے زمانہ میں بہت مقبول ہوا۔ وہ تخیلی مضامین ناول کے رنگ میں لکھتے تھے اور ناول کو تاریخی روایات کے قوس و قزح سے مزین کرتے تھے۔ اُن کے ناول اب اتنے مقبول نہیں جتنے پہلے تھے۔ لیکن ان کے مضامین اب بھی دلچسپی سے پڑھے جاتے ہیں۔ مجھے تو کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ چوں کہ اب ناول بہت زیادہ واقعاتی اور ادبِ لطیف کے نمونے ضرورت سے زیادہ نفسیاتی ہونے لگے ہیں اس لئے شرر کے ادبِ لطیف کے لئے اب بھی گنجائش ہے، ان کے ناولوں کی بالکل نہیں۔ شرر پر مسلمانوں کی فتوحات کا بہت اثر ہے۔ وہ مورخ بھی تھے مگر ان سب پر ان کی رنگین خیالی اور افسانویت غالب ہے۔ اس بنا پر تعجب ہوتا ہے کہ شرر "مشرقی تمدن کا آخری نمونہ" کیوں کر لکھ سکے اور اس میں شک نہیں کہ مشرقی تمدن کا آخری نمونہ ان کا اچھا انجام اور اچھا انعام دونوں ہیں۔

محمد حسین آزاد نے "نیرنگِ خیال" اور ایسے ہی دوسرے ادبی مضامین میں تخیل کی جولانی اور تحریر کی طرفگی کے جوہر دکھائے ہیں۔ ان کے یہاں حسن و عشق کی کارفرمائی میں، جذباتی رنگ معمولی ہے۔ اس لئے ادبِ لطیف کا رنگ پھیکا ہے۔ آزاد کے اس کمال کا اعتراف کم کیا گیا ہے کہ انھوں نے حسن و عشق سے علاحدہ رہ کر بھی قلم کی رقص و رعنائی کو پورے طور پر بحال رکھا ہے۔

حالؔی نے مشرق و مغرب کے مفکرین کا مطالعہ کیا اور "مقدمہ شعر و شاعری" میں انھوں نے علومِ جدیدہ۔ اسلامی فکر اور ہند و ایرانی روایات کے امتزاج سے اپنا نظریہ پیش کیا اور اردو میں شعری تنقید کے اصول مرتب کئے۔ وہ عربی مفکر ابن رشیق سے غیر معمولی طور پر متاثر ہیں چنانچہ شعر کی تعریف۔ اصلیت جوش اور سادگی سے کرتے ہیں۔ گل و بلبل کی غزل خوانی سے نالاں ہیں۔ ان کے یہاں حُسن زندگی کی بے لاگ حقیقت نگاری میں مضمر ہے اور فن کے اظہار میں جمالیاتی تجربے کے ساتھ عصری آگہی اور حسیت نمایاں ہے۔ ان کے اشعار اپنے دور کے عام مذاق سے کس قدر مختلف تھے۔ اس کا اندازہ سجاد انصاری کے اقتباس سے

ہوتا ہے جس میں انھوں نے جواہرات حالی پر تنقید کی ہے " جواہرات حالی! بد مذاقیوں کی یہ انتہا! حالی کے مصلح ہونے میں کوئی شک نہیں۔ ان کا مرتبہ بھی احترام کا مستحق ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ ان کی مصلحانہ شاعری جواہرات کا مخزن ہے۔ وہ شاعری نہیں ایک معصیت ہے جس سے خدا ہر انسان کو محفوظ رکھے وہ جواہرات جن میں کوئی جھلک نہ ہو صرف اس بدنصیب کے لئے قابل فخر ہو سکتے ہیں جو اپنی بیوگی کے باعث خوش رنگ جواہرات سے محروم کر دی گئی ہو جس کی آنکھ کو گور غریباں کے سنگریزے جواہرات نظر آئیں اس کی بدتوفیقیوں پر ہزار افسوس"۔؎۳

اردو میں حالی ادب برائے زندگی یا فن برائے اخلاق کے بانی ہیں۔ انھوں نے شاعری کے حلقے کو وسیع کیا اور اس کو ایسا ذریعہ بنانا چاہا جس سے قوم کی حالت بدلی جا سکے اور ان کی زندگی میں تبدیلی واقع ہو۔ شاعری کی ضروری شرائط کا ذکر کرتے ہوئے وہ تخییل کے متعلق لکھتے ہیں " ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرایہ میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے"۔؎۴

شبلی کے جذبۂ قومی اور خیالات کے اظہار میں انفرادیت ہے وہ حسن کے پرستار اور مشرقیت کے دلدادہ ہیں۔ ان کے یہاں ادبیت و شعریت موجود ہے لیکن مقصدیت کی کمی ہے وہ ادب برائے ادب کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ شعر العجم اور موازنۂ انیس و دبیر میں ان کی تنقید تاثراتی ہے۔ وہ شعر کی یوں تعریف کرتے ہیں۔

" اصلی شاعری وہی ہے جس کو سامعین سے کچھ غرض نہ ہو لیکن جو لوگ بہ تکلف شاعر بنتے ہیں ان کا بھی فرض ہے کہ ان کے انداز کلام سے مطلق نہ پایا جائے کہ وہ سامعین کو مخاطب کرنا چاہتے ہیں۔ شاعر اگر اپنے نفس مضمون

کے بجائے دوسروں سے خطاب کرتا ہے۔ دوسروں کے جذبات کو ابھارتا ہے جو کچھ کہتا ہے اپنے لئے نہیں بلکہ دوسروں کے لئے کہتا ہے تو وہ شاعر نہیں بلکہ خطیب ہے"۔؎۵

ادب لطیف میں جذبہ و تخییل کی کارفرمائی ہے اس کے لکھنے والے تحریک سے متاثر تھے اور اس کے سرے رومانیت سے جا کر ملتے ہیں۔

یورپ کی رومانی تحریک کو فرانسیسی مفکرین نے بڑی تقویت پہنچائی۔ روسو نے "پانچویں سیر" (۱۷۸۲ء) میں پہلی دفعہ رومان کا لفظ استعمال کیا جس کے معانی ناول کے ہیں اور یہ ایسی کہانیاں ہیں جو حسن و عشق کے جذبات پر مبنی ہوتی تھیں۔ روسو کے خیال میں جبلت اور جذبہ حقیقت سے زیادہ قریب ہوتے ہیں جن کے ذریعہ انسان وہ صداقتیں اور مسرتیں حاصل کر سکتا ہے جو عقل کی بنا پر ممکن نہیں چنانچہ "فطرت کی طرف واپسی" سے انسان کو آزادی مساوات اور خوشی مل سکتی ہے۔ روسو کے خیالات اور انقلاب فرانس نے رومانیت کو متحرک کر دیا۔ چنانچہ آخر اٹھارہویں صدی میں کلاسکیت کی بے جان روایتی جکڑ بندیوں کے خلاف ردعمل ہوا۔ جس نے حسن کو رسم و رواج۔ چند اصولوں اور قاعدوں میں مقید کر دیا تھا اور اب حسن کی آزادی کا تصور ابھرنے لگا۔

رومانیت کے لکھنے والوں نے مروجہ سماج سے بغاوت کی۔ وہ حسن کو فطرت میں دیکھتے تھے اور جذبہ کی شدت کو سمو دیتے تھے۔ اس تحریک میں جمالیات کی بنیادی اہمیت ہے اور جمالیاتی حس کا بھرپور اظہار ہوا ہے "لیریکل بیلڈ" ورڈز ورتھ اور کولرج کے اشتراک سے شائع ہوا۔ اس کے دوسرے ایڈیشن ۱۸۰۰ء کا دیباچہ برطانیہ میں رومانی تحریک کے منشور کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں اس طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ شاعری انسان کے عظیم اور فطری احساسات کے بہاؤ کا نام ہے اس لئے اظہار شگفتہ زبان میں ہونا چاہیے۔

کیٹس نے حسن اور صداقت کو ایک دوسرے کے مترادف ٹھہرایا ہے

اس نعرہ سے ہی جمالیاتی قدر کا احساس اور جمالیاتیت کی تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ فرانس میں مصوّر سنگتراش۔ موسیقار اور ادیب مروجہ طریقۂ زندگی سے بیزار ہو کر رومانیت میں شامل ہو گئے اور انیسویں صدی میں فرانسیسی علامت پسند...(سمبولسٹ) بھی اس میں شریک ہوئے۔

آخر انیسویں صدی میں والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ ادب برائے ادب کی تحریک کے علمبردار ہیں جن کی تحریریں خیال آرائی۔ رنگین مزاجی اور جذباتیت پر مبنی تھیں۔ وہ زندگی کی سختی و سفاکی پر بہت کم نظر رکھتے تھے۔ زندگی اور ادب کا ان کا تصور ایک طور پر خوش وقتی۔ جمال پرستی اور لذتیت کا تھا۔ اس تحریک کا اہم نمایندہ والٹر پیٹر ہے وہ افلاطون کے خیالات کو اس لئے بے معنی کہتا ہے کہ اس نے افادیت پر زور دیا۔ "اس کے نظریے کے مطابق شاعری کو حقیقی اور حسّی ہونا چاہیئے۔ ہر فن لیریکل یعنی غنائی ہوتا ہے، جذباتی ہوتا ہے۔ گہرا ہوتا ہے مگر یہ سب کچھ اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ خلوص پر مبنی ہو۔" وہ فارم پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ مواد بغیر فارم کے کوئی معانی نہیں رکھتا۔ والٹر پیٹر تنقید میں ذاتی تاثرات پر زور دیتا ہے۔ تاثر کی وجہ سے فنی تخلیق کا حسن ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس تاثر کو سمجھنا نقاد کا کام ہے۔ یہی تاثراتی تنقید ہے جس کا دوسرا نام جمالیاتی تنقید ہے۔

والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ کی تحریں ذہنی تعیشات سے مملو ہیں۔ زندگی نے ان سے بعض اپنی ناخوشگواریوں کو منوایا ہے لیکن یہ دفع الوقتی کے طور پر ہے حقیقت سے آگہی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک بقول اختر شیرانی ادب کا مقصد "شاعری اور مصوری کی طرح ادب بھی ہماری معنویت کو بیدار کرتا ہے روحیت کو گدگداتا ہے اور جمالیاتی احساسات کو چھیڑتا ہے اور اس کے لئے یہی کافی ہے۔"

مغرب کی اس خاص روش کا عکس اور اثر اردو میں ادب لطیف کے

لکھنے والوں میں نمایاں ہے۔ ابتدائی جمالیات پسندوں میں نیاز فتحپوری۔ ل احمد اکبر آبادی میر ناصر علی۔ ریاض خیر آبادی۔ خلیقی دہلوی دلگیر اکبر آبادی، سجاد حیدر یلدرم سلطان حیدر جوش مہدی افادی، اختر شیرانی اور قاضی عبدالغفار قابلِ ذکر ہیں۔

نیاز فتحپوری نے انگریزی سے ایسے قصوں کے ترجمے کئے جن کو پڑھ کر ہم تھوڑی دیر کے لئے اس رومانی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جہاں حسن کی کارفرمائی زندگی ہو اور غم غلط کرنے کا سامان ہاتھ آئے۔ نیاز فتحپوری کے نزدیک حسن قدرت کا بہترین عطیہ ہے اور حسن کا مکمل پیکر عورت ہے۔ نیاز کے رومانی اور تخیلی افسانوں کی جان اور ان کے نزدیک زندگی کی مسرت اور رنگینی سے ہم کنار کرنیوالی شے عورت ہے مثلاً "مصور فرشتہ" میں وہ کہتے ہیں کہ "عورت کائنات کی ساری حسین چیزوں کا نچوڑ ہے اور اس کے بغیر زندگی بے کیف ہے" نیاز کے کردار تخیلی اور ذہنی نشاط کی تصویر ہیں۔

سجّاد حیدر یلدرم کے مزاج میں رومانیت کو بڑا دخل تھا اور یہ فیضان تھا۔ اس ترکی ادب کا جو فرانسیسی سے متاثر تھا اور اس ایمان کا جو مشرق کا فرانس تھا اور جس کے آب و گل میں شعر و شاعری رچی ہوئی تھی۔ انھوں نے جدید ترکی ادب کے بعض بڑے مقبول ناولوں اور ڈراموں کے ترجمے کئے۔ ادب سے فائدہ اور مقصد برآری ضروری ہے۔ اس کو سجّاد حیدر کی زبان میں سنیئے۔

"لائٹ لٹریچر (ادب لطیف) کی چاشنی کے ذریعے آپ عمدہ اور اعلیٰ خیالات عوام میں رائج کر سکتے ہیں۔ ورنہ محض نصیحت اور خشک فلسفہ قدر دانانِ علم کے سوا (اور ایسے نفوسِ قدسیہ کی تعداد دنیا میں بدقسمتی سے زیادہ نہیں) اور کوئی شنوا نہ ہوگا۔"

اسی وجہ سے سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھ سے وضاحت و حقیقت پسندی کا دامن چھوٹنے نہیں پاتا اور اُن کی کہی ہوئی بات میں تاثیر ہوتی ہے۔

سجاد حیدر کا عورت کا تصور شگفتہ ہلکا پھلکا اور سدا بہار ہے۔ وہ

ایک صحت مند حسن ہے جو اپنی تکمیل کے لئے کسی اضافی چیز کا محتاج نہیں۔

نسرین نوش کا کردار اور اس کا ماحول حسن و جمال کا مرقع ہے اور یہ سجاد حیدر یلدرم کے تصورِ حسن کا حامل ہے۔ اس کو پڑھنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ اسی قسم کے مضامین کردار، ماحول اور مناظر کو نیاز اور ل احمد نے اپنایا ہے نیاز کا "کہکشاں کا ایک سانحہ" اور ل احمد کی سمنتان کی شہزادی پر سجاد حیدر کے خیالات کا گہرا اثر ہے۔

نیاز فتحپوری اور جوش ملیح آبادی دونوں کے یہاں عورت کی جلوہ گری بڑا دلچسپ مطالعہ ہے۔ اقبال نے کہا کہ دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب ہے اور تو اس کو آزادی کی نیلم پری سمجھتا ہے۔ جوش کے ہاں نیلم پری نے پاکوبی ختم کر دی تو انھوں نے دیو انقلاب کی پاکوبی کو اپنا لیا ہے۔ اب بھی جہاں کہیں وہ نیلم پری کے پاؤں کے نشان پاتے ہیں دیو انقلاب کو سر پیٹتا چھوڑ دیتے ہیں۔ عورت سے معذور ہو کر جوش نے انقلاب کی آڑ پکڑی تو نیاز نے مولوی کے گریبان پر ہاتھ ڈالا اور خطوط نویسی شروع کر دی جن کے پڑھنے سے اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے طیش میں آکر اپنے لبس آزردگی کے لمحات میں وہ عورتوں کو گمنام خطوط لکھتے ہوں۔

مہدی افادی جمال پرست ہیں ان کی تحریروں میں حسن، لطافت اور پاکیزگی کی آمیزش ہے۔ مہدی کے نزدیک عورت حسن کا معیار ہے اور اس کا اظہار ادب میں ضروری ہے۔ وہ محمد حسین آزاد اور ناصر علی کی طرزِ تحریر کو بہت پسند کرتے تھے۔ ناصر علی کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

"میں آپ میں یونانیوں کی سی لطافت خیال پاتا ہوں۔ آپ کی چشم سخن جہاں جنس لطیف اور اس کے متعلقات کی طرف اشارہ کرتی ہے وہ نزاکت خیال کی آخری حد ہے"۔

سجاد انصاری والٹر پیٹر اور آسکر وائلڈ سے قریب ہیں۔ والٹر پیٹر

کے اثر سے سجاد انصاری کی نثر میں جذبات و احساسات کی گرمی و گداز کے ساتھ الفاظ کی بندش۔ اسلوب میں چستی اور تحریر میں نکھاری پیدا ہوئی۔ ان دونوں کے فیضان سے سجاد انصاری کے ہاں ادب کا جمالیاتی احساس ہی سب کچھ ہے۔

"حقیقت یہ ہے کہ انسان نہ حق ہے اور نہ باطل اس کا وجود محض ایک فریب کائنات ہے اس کی ہستی فطرت کی اس آسان پسندی کا نتیجہ ہے جس نے فرشتے اور شیطان دونوں کی مشکلات کو حل کرنے کے لئے ایک پیکر اعتدال پیدا کر دیا۔ اعتدال اصل میں شکست حق ہے اور فتح باطل"۔

ان کی تحریروں میں مغربی اثرات کے باوجود مشرقی عنصر غالب ہے۔ سجاد انصاری کا خیال ہے کہ "حسن خیال اور رنگینی عمل میں حیات جاوید کے تمام رموز پوشیدہ ہیں"۔ اس لئے انسان کو چاہیئے کہ جہاں کہیں بھی حسن و جمال ہو اس اس کو دیکھے اور دوسروں کو دکھائے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں اسی پر عمل کیا ہے۔ ان کی رعنائی خیال زندگی کی حقیقتوں اور الجھنوں کو سلجھانے اور حل کرنے کی اتنی درپے نہیں ہے جتنی زندگی میں لطف و رنگینی تلاش کرنے میں مصر ہے۔ وہ حسن اور حسین چیزوں کے قدردان ہیں۔ ہر وہ چیز جس میں شعریت ہو قابل وقعت ہے۔ وہ عورت کو نیرنگیوں اور دلچسپیوں سے تعبیر کرتے ہیں۔

قاضی عبدالغفار کے یہاں حسن کا مظہر عورت ہے مگر ان کے یہاں عورت کے تصور میں لذت نہیں اور نہ ہی کثافت و نجاست آئی ہے بلکہ عزت و ہمدردی کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے خیال میں معاشرتی زندگی، سیاسی آزادی اور قومی ترقی کے لئے ضروری ہے کہ عورت کے ساتھ ہمدردی اور مساوات برتی جائے۔

نیاز فتحپوری نے جب گیتان جلی کا ترجمہ "عرض نغمہ" کے نام سے کیا تو اس سے ادب لطیف کے لکھنے والے نوجوان ادیب بہت متاثر ہوئے

سب کا رخ اسی طرف کو ہو گیا۔ ان کی عبارتیں خالص خیالی، جذباتی اور عاشقانہ ہوتی تھیں جن میں کسی قسم کا ربط نہ ہوتا تھا۔ پراگندہ اور عریاں خیالات، بے ربط فقرے، بے معنی الفاظ، بے تعلق عبارت، مہمل اور مضحکہ خیز ترکیبیں۔ کچھ سوالیے کچھ استعجابی علامات اور لامتناہی نقطوں کا سلسلہ ان کی تحریروں میں غالب نظر آتا ہے۔

خالص ادبِ لطیف کا رنگ کچھ عرصہ بہت گہرا رہا۔ اکثر ادیبوں نے ٹیگور کے ترجمہ "عرضِ نغمہ" کے نفسِ مضمون اور اسلوب بیان دونوں کی پیروی کی لیکن یہ پیرو ٹیگور کی روح کی عظمت کو نہ سمجھ سکے بلکہ ٹیگور کے الفاظ کی نقالی شروع کی۔ نتیجہ وہی ہوا جو ہونا چاہیئے تھا۔ یعنی انشاء پردازی کا یہ انداز بہت جلد مردود ہو گیا۔

اس وقت کے لکھنے والوں میں اس طرزِ خیال کے خلاف ایک عام بغاوت کی لہر دوڑ گئی۔ اصغر کے الفاظ میں اس کے اثرات حسب ذیل ہیں۔

"ادب لطیف کے نام سے چوں کہ ہر قسم کی بے راہ روی اور مطلق العنانی کا بھرم رکھا جا سکتا ہے۔ اسی لئے اس کا اہم ترین موضوع فکر عورت ہے ادب لطیف کا تقاضا یہ ہے کہ خواہ کسی موضوع پر بحث ہو مگر فکر و نظر کی جولانیاں کامل سنجیدگی کے ساتھ حسن نسوانی میں جا کر دم لیں ... شور ہے کہ یہ آرٹ ہے اس لئے خوش مذاقی شرط ہے مگر کوئی چپکے سے کہتا ہے کہ جی نہیں یہ فسق و بزدلی ہے جس کے یہ ضروری عناصر ہیں۔"[۱۰۹]

ادب لطیف سے ادب کے حامی سیر ہو گئے اور اس کو زندگی سے دور خیالی اور فضائی سمجھ کر دور از کار خیال کرنے لگے۔ اسی خیال کے تحت نیاز اور لطیف الدین ادب لطیف سے ہٹ کر حقیقت پسندی کی طرف رجوع ہوئے۔ اس ارتعاش خیال کو پریم چند ادب کے لئے نیک خیال کرتے ہیں

پریم چند انجمن ترقی پسند مصنفین کے پہلے خطبۂ صدارت میں ادب میں حقیقت کے اظہار کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ "ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا۔ جس میں تفکر ہو آزادی کا جذبہ ہو۔ حسن کا جوہر ہو۔ تعمیر کی روح ہو۔ زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو جو ہم میں حرکت اور ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے۔ سلائے نہیں کیوں کہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی۔"[۱۱۰]

چنانچہ پریم چند حسن کے معیار کو تبدیل کرنے کا مشورہ دیتے ہیں اور اس کی یوں وضاحت کرتے ہیں۔

"ہم نے آفتاب کا طلوع و غروب دیکھا ہے۔ شفق کی سرخی دیکھی ہے خوش نما اور خوشبودار پھول دیکھے ہیں۔ خوشنوا چڑیاں دیکھی ہیں نغمہ خواں ندیاں دیکھی ہیں ناچتے ہوئے آبشار دیکھے ہیں۔ ان نظاروں میں ہماری روح کیوں کھل اٹھتی ہے۔ اس لئے کہ ان میں رنگ یا آواز کی ہم آہنگی ہے۔ سازوں کی ہم آہنگی ہی سنگیت کی دل کشی کا باعث ہے۔ ہماری ترکیب ہی عناصر کے توازن سے ہوتی ہے اور ہماری روح ہمیشہ اسی توازن اسی ہم آہنگی کی تلاش کرتی ہے۔ ادب آرٹسٹ کے روحانی توازن کی ظاہری صورت ہے اور ہم آہنگی حسن کی تخلیق کرتی ہے۔"[۱۱۱]

پریم چند کی تخلیقات میں جو بدلا ہوا معیار حسن ملتا ہے وہ اس بات کی ضمانت ہے کہ جمالیات میں حسن کا تصور بدلتا رہا ہے۔

فرائڈ کے جنسی نظریے نے بہت سے ادیبوں کو شدت سے متاثر کیا اور ادیبوں کی کثیر تعداد اس نظریے کی پیروی میں فرائڈ کے راستہ پر چل پڑی۔ ارباب حلقۂ ذوق اس کی اچھی مثال ہے۔ مگر جلد ہی اس نظریے کے حامی اس سے

گریز کرنے لگے۔

موجودہ دور کے فنکاروں کو دو شاخوں میں بانٹا جا سکتا ہے۔ اوّل خالص ترقی پسندی کے علمبردار مثلاً سجاد ظہیر، کرشن چندر، مجنوں گورکھپوری، احمد عباس، بیدی، اشک، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر رائے پوری، عزیز احمد، احتشام حسین سبطِ حسن، ممتاز حسین اور خورشید الاسلام، مخدوم کیفی، جاں نثار اختر، سردار جعفری مجتبیٰ حسین، محمد حسن، عصمت چغتائی، فیض اور قرۃ العین حیدر۔

آل احمد سرور نے ابتدا میں ترقی پسندی کی تائید کی مگر وہ پوری طرح اس سے ہم آہنگ نہ ہو سکے۔ چنانچہ جدیدیت کے نئے میلانات کی وکالت میں وہ نئے لکھنے والوں کے ہم زبان ہو گئے۔ اس گروہ کے اہم نمائندوں میں محمد حسن عسکری، میراجی، ممتاز شیریں اور بعد کے دور میں وزیر آغا خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی، مظفر علی سید افتخار جالب، انتظار حسین، ناصر کاظمی، باقر مہدی، وارث علوی، عمیق حنفی، بلراج کومل شمیم حنفی اور بہت سے نئے ادیب شاعر اور افسانہ نگار شامل ہیں۔

مارکسی جدلیات میں اصل حقیقت مادہ ہے۔ حسن مادہ میں وجود طل میں ہے۔ یعنی حسن پہلے معروضی ہے بعد میں موضوعی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ محنت اور پیداوار کی تقسیم اور اقتصادی ضروریات ہماری معاشرت کی تشکیل کرتی ہیں اور اسی بنیاد پر سماج کا بالائی ڈھانچہ تعمیر ہوتا ہے۔ مذہب، فلسفہ اور فنونِ لطیفہ بالائی ڈھانچے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کی اقدار کا تعین سماج کی بدلتے ہوئے اقتصادی حالات پر منحصر ہے۔ سردار جعفری لکھتے ہیں کہ

"در اصل احساسِ حسن اور ذوقِ جمال شعور کی ایک قسم ہے جو زمان و مکان کی قیود سے آزاد نہیں ہے۔ سماجی کشمکش اور زندگی کی جدوجہد کے ساتھ اس کا تاریخی ارتقاء ہوا ہے ...... انسان اپنے حواس خمسہ

کے بغیر حسن کا احساس نہیں کر سکتا..... اگر تجزیہ کیا جائے تو ہر حسین چیز انسان کے مجموعی مفاد سے وابستہ ہے

ترقی پسند تحریک جمالیات کے سائنٹیفک اور علمی تصور ہی کو اپنا سکتی ہے۔ وہ اسی پیمانے سے ادب کی رفتار ناپتی ہے اور اسی کسوٹی پر اُسے کستی ہے۔ وہ ادب کی مستقل، ابدی اور غیر تغیر پذیر قدروں کی قائل نہیں ہے کیوں کہ اس کا تصوّر تاریخی اور سماجی ہے۔ وہ ادب کو تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کے ساتھ دیکھتی ہے اور ادب کو بھی تاریخ کی حرکت اور سماج کی جنبش کا آلۂ کار سمجھتی ہے۔"[۱۲]

جدیدیت سے ہماری مراد تاریخ و تہذیب کی واقفیت کے ساتھ پرانی ڈگر سے ہٹ کر چلنے، نئے عہد کی آگہی سے جدید مسائل پر غور و فکر کرنے اور اپنے زمانے کی زبان تمثال اور علائم پر قدرت رکھنے سے ہے۔ یقیناً یہ نئی آواز قدامت پرستی کے مقابلہ میں دلکش ہے۔

فرانسیسی ادب جدیدیت کی اچھی مثال ہے، اس میں شروع سے ہی روایت پرستی کے ساتھ بغاوت کا جذبہ ملتا ہے اور یہ جذبہ شدید ہو کر جب ابھرتا ہے تو سیاست، ادب اور معیشت میں انقلاب پیدا کر دیتا ہے جس کی وجہ سے فرانس میں نئے ادبی تجربے ہوتے رہے ہیں اور ان پر کڑی تنقیدیں ہوئی ہیں۔ ان میں ادب و فلسفہ کا امتزاج ملتا ہے اور ہر لفظ جچا تلا اور تراشا تراشایا گویا نگینہ پر بٹھایا گیا ہے۔

بیسویں صدی میں جدیدیت کے پیش رو آندرے ژید۔ مالرو۔ سارتر اور کامو میں آندرے ژید اپنے روزنامچے کے پڑھنے والوں سے توقع کرتا ہے کہ وہ رسم و رواج کی دیواریں توڑ کر باہر آئیں اور وسیع دنیا کا نظارہ کریں۔ "میری تمنا یہی ہے کہ اس تحریر کے پڑھنے تیرے دل میں باہر آنے کی خواہش پیدا ہو۔ کہاں سے باہر آنے کی؟ اپنے شہر۔ اپنے خاندان، اپنے کمرے اور اپنے خیالوں کی دنیا سے"

مالرو کے ناولوں اور مضامین میں زندگی کے مبہم ہونے اور انسان کی تنہائی کا خوف ملتا ہے۔ اس کے یہاں عمل اور فکر کی ہم آہنگی ہے۔ مالرو کے ہیرو عمل کے آئینہ ہیں وہ سوسائٹی میں کوئی مقام اس لئے قبول نہیں کرتے کیوں کہ زندگی عمل ہے اس کے ہیرو موت سے نہیں بلکہ بڑھاپے سے ڈرتے ہیں۔ کیوں کہ قویٰ مضمحل ہونے پر آدمی عمل نہ کر سکنے کی وجہ سے ذلت محسوس کرنے لگتا ہے۔ انسان اپنی دائمی تنہائی کے احساس میں حسن وعمل کی بنا پر کمی محسوس کر سکتا ہے۔ ورنہ اس سے کسی طرح مفر نہیں "نفسیاتِ فن" میں وہ کہتا ہے کہ فن کار کے کانپتے ہاتھ میں ایسی عزت اور وقار ہوتا ہے کہ وہ اس نعمت کی جیسے حفاظت کرتا ہے کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔

سنہ ۱۹۴۶ء میں یونسکو کے جلسے میں تقریر کرتے ہوئے مالرو نے کہا کہ "انیسویں صدی کے آخر میں نیتشے نے یہ دعویٰ کیا کہ خدا مر گیا لیکن آج بیسویں صدی کے وسط میں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کہیں انسان تو نہیں مر گیا؟ اس زمانے کے مفکر اور اہل دل دونوں کی کوشش ہونی چاہیئے کہ انسان کو ہلاکت سے بچائیں"۔

البرٹ کامو کے یہاں بھی زندگی کی لایعنیت اور فرد کی تنہائی لاعلاج ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ فن کاری اور تخلیقِ ادب سے اس میں قدرے کمی آجاتی ہے۔

ادب میں جدیدیت کی بحثوں کا آغاز اسی صدی کی چھٹی دہائی میں ہوا۔ ہندوستان کے ادیبوں میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے "ہماری زبان" اور دوسرے جرائد میں اپنے کالموں اور مضامین سے ترقی پسندی کے خلاف ردعمل کا آغاز کیا۔ ترقی پسندوں نے فنی تخلیق کو اس حد تک سماجی، سیاسی نظریے کے تابع کر دیا تھا کہ جمالیاتی تجربہ ایک طرح سے بالکل دب گیا تھا۔ باوجود اس کے کہ جدلیاتی مادیت خصوصاً مارکس اور اینگلز نے جمالیاتی تجربے اور اس کے اظہار کو صد فی صد سماجی مقصد کے تابع قرار نہیں دیا لیکن اردو کی ترقی پسند تنقید کا رویہ اختر حسین رائے پوری، ممتاز حسین، سردار جعفری

اور محمد حسن تک کے یہاں اس معاملے میں زیادہ سخت گیر رہا ہے۔ جدیدیت کے میلان اور موضوعی تجربے پر زور دیئے جانے کے نتیجہ میں ان ناقدین کے یہاں بھی نظریاتی توازن پیدا ہوا جس کی بشارت مندرجہ بالا نقادوں کی تازہ تحریروں میں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن نے اس توازن پہ زور دیا۔ ابتداء میں ان کے یہاں مقصدیت کے خلاف ردعمل نے انتہا پسندی کی شکل اختیار کر لی تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ وہ جدیدیت کے جدید تر نظریہ سازوں کے کیسرے پن پر بھی تنقید کرنے لگے تھے۔ سردار جعفری نے یہ اعتراف کیا کہ ترقی پسندی نے آزادی کے بعد انتہا پسندی کی رو میں غیر جدلیاتی میکانکیت اپنائی تھی چنانچہ انھوں نے وحید اختر کی تنقید اور شاعری کی روشنی میں جدید طرزِ اظہار کو صحیح جدلیاتی شعور قرار دیا اور انھوں نے قرۃ العین کے بھی جدلیاتی شعور کا ذکر کیا جنھیں پہلے ترقی پسند بورژوا ادیب قرار دیتے تھے۔

ان مباحث نے دوسرے نظریاتی مسائل کے ساتھ ادب میں جمالیاتی تجربے اور اقدار کی بحث کو نئے سرے سے زندہ کیا۔ پاکستان میں جدیدیت کے وکیلوں میں انتظار حسین، مظفر علی سید، وزیر آغا، افتخار جالب، نصرت اور سویرا کے لکھنے والے (جن کی سرکردگی حنیف رامے اور سلیم الرحمٰن کر رہے تھے) ساتھ رنگ سا گروہ (جس کے اہم شاعروں اور ادیبوں میں محمد حسن عسکری کے مقلدین نمایاں ہیں مثلاً سلیم احمد، انیس ناگی وغیرہ) اس سے قبل "نئی تحریریں" نے حلقۂ اربابِ ذوق کے ادبی رویے کو از سرِ نو زندہ کرنے اور اسے توسیع دینے کی کوشش کی تھی ایک حد تک "نیا دور" بھی جمیل جالبی کی رہنمائی میں جدیدیت کے فکری اور تخلیقی رویوں کی حمایت کرتا رہا۔

جدیدیت ایک میلان یا تحریک نہیں بلکہ اس میں مختلف میلانات باہم گھل آمیز ہو گئے ہیں جو اکثر ایک دوسرے کے خلاف بھی جاتے ہیں۔ اس اختلاف اور تنوع

کو ان چند فارمولوں اور تصورات کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے جو جدیدیت کی وضاحت اور دفاع میں تراشے گئے۔

جدیدیت حلقۂ ارباب ذوق کی ادبی روایت کی توسیع ہے اس نقطۂ نظر نے میراجی کی شاعرانہ اور تنقیدی اہمیت مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں فرائیڈی نفسیات اور لاشعور کے عوامل خصوصاً جنسی تجربے کے پیچیدہ اور علامتی اظہار پر زور دیا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق نے ترقی پسندی کے دور میں ہیئت کے تجربے اور نئے طرز اظہار کی ترقی پسند مقصدیت کے تقابل ایک ادبی مطمح نظر بنا کر پیش کیا تھا۔ جدیدیت کے نئے ہم نواؤں نے اس کے اثر سے ہیئت کے تجربوں کو اتنی زیادہ اہمیت دینی شروع کی کہ مواد کا تخلیقی کردار پس پشت چلا گیا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ بعض ناقدین نے محض آزاد نظم اور علامتی اظہار کو جدیدیت کی پہچان قرار دیا۔ جیسے گوپی چند نارنگ، ایک حد تک شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی ہیئت کے نئے تجربوں کی کبھی کبھی ضرورت سے زائد ہمت افزائی کی۔ اسی کا ایک ایک شاخسانہ اُردو میں نثری نظم یا افسانے میں خالص تجریدی اور علامتی کہانیوں کا فروغ ہے۔

جدیدیت نئی رومانیت ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے علی گڑھ سمینار ۱۹۶۵ء میں اس پر زور دیا۔ رومانیت کے ترکیبی عناصر۔ داخلی تجربہ، جذبے کی شدت، مخالف عقلیت میلان اور فطرت سے وابستگی ہے۔ اس خیال کی بنیاد ۵۵ء سے ۶۰ء کے درمیان ابھرنے والی نئی نسل کے یہاں فرد۔ ذات اور دُو بینی پر ہے۔ ترقی پسند لہجے کی خطابت اور بلند آہنگی کی جگہ نئی نسل کے شعرا کے یہاں خود کلامی کا دھیما لہجہ ہے جس کی رچی ہوئی مثالیں مصطفےٰ زیدی، ابن انشا، عزیز حامد مدنی، ضیا جالندھری، منیر نیازی، جمیل الدین عالی، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، بلراج کومل، منیب الرحمٰن اور دیگر شعرا ہیں۔

ایک حد تک خود کلامی اور احساسیت کو نو رومانیت کا جدید اظہار مانا جا سکتا ہے مگر در حقیقت جدیدیت کے اساسی جمالیاتی رویے کو محض اس میلان میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس بعض دوسرے عوامل پر بھی ہے خصوصاً وجودیت کا فلسفہ جسے بڑی حد تک مخالف رومانیت کہا جا سکتا ہے۔ اسی لئے عمیق حنفی نے ۶۰ء کے بعد کی نسل اور اس کے ادبی رویوں کا تجزیہ کرتے ہوئے جدیدیت کو مخالف رومانیت میلان کا نام دیا ہے۔ رومانیت خیال پرستی ہے۔ وجودیت اور اس سے مماثلت رکھنے والا جدیدیتی طرز فکر و احساس شکست خیال و خواب کا عکاس ہے۔

جدیدیت فطرت کی طرف واپسی کا رجحان ہے۔ اس نظریے کی پہلی ترجمانی وزیر آغا کے ان چند مضامین میں ملتی ہے جس میں انھوں نے ایک دو نئے شعراء کا تجزیہ کرتے ہوئے اس میلان کو نمایاں کیا تھا۔ وزیر آغا کے اثر سے بعد میں کچھ شعراء و ناقدین نے قدیم اساطیری اور دیو مالائی عناصر کو شعر و ادب میں نئے سرے سے برتنے کے رویے کو جدیدیت کے مماثل قرار دیا۔

جدیدیت ہیئت اور لسانی حرمتوں کی شکست ہے۔ اس خیال کو پاکستان میں افتخار جالب اور ہندوستان میں شمس الرحمٰن فاروقی نے تقویت دی۔ اس سلسلے میں خود افتخار جالب کی نظم و نثر کو مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی مثالیں احمد ہمیش، عادل منصوری، صلاح الدین پرویز اور دوسرے بہت سے جدید شعراء کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن ان تجربوں کی وقعت ہنوز مسلم نہیں۔ محاورے اور مروجہ اسالیب سے انحراف اور زبان کے نئے تخلیقی استعمال کی مثالیں تو جدیدیت کے بیشتر نمائندہ شعراء کے یہاں ملتی ہیں لیکن جو محض ہیئت اور لفظوں کی شکست ہی کو جدید طرز اظہار کی پہچان مانتے ہیں۔ ان کے یہاں یہ عمل بڑی حد تک شعوری ہے اور ان کے اپنے تخلیقی تجربہ کا جزو نہیں بن سکا ہے اس میں شک نہیں کہ اس قبیل کے شعراء میں سے کئی

کے یہاں تخلیقی شرارہ بہت روشن ہے اور اس کی لے منفرد بھی ہے لیکن اگر جمالیاتی تجربہ محض ہیئت اور لفظیات کے کسی مخصوص فارمولے کا اسیر ہو جائے تو اس میں وہ گہرائی نہیں آسکتی جو داخل کے تجربات سے پھوٹتی ہے۔

جدیدیت صنعتی شہروں کے مسائل کی ترجمانی ہے۔ اس خیال کے سب سے بڑے حامی باقر مہدی ہیں۔ جدیدیت کے وہ مختلف عناصر جو مغربی تہذیب اور اس کے اثر سے ہندوستانی شعراء میں مریضانہ کیفیت، تنہائی و اجنبیت کا احساس، مشینیت اور ازالۂ انسانیت کے ذمہ دار ہیں صنعتیت کے آوردہ ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ اثرات محض بڑے صنعتی شہروں تک ہی محدود ہیں اور کیا وہ ادیب جو چھوٹے شہروں کے نسبتاً پرسکون نیم غنودہ ماحول میں رہتے ہیں ان تجربوں کا اظہار نہیں کر سکتے؟ یہ خیال کہ جدید شاعری یا نئی افسانہ نگاری صرف صنعتی شہروں میں رہ کر کی جا سکتی ہے۔ جدیدیت کو بہت محدود حلقے کی چیز بنا دینے کے مترادف ہے جبکہ جدیدیت کا اس سے کہیں زیادہ جامع ہے۔ در اصل جدیدیت ہر طرح کے مقامی، علاقائی اور نظریاتی حصاروں سے ماورا بلکہ ان کے خلاف ردعمل ہے۔ سوال یہ ہے کہ فطرت کی طرف واپسی کا میلان کس طرح اس فارمولے کے معیار پر پورا اترتا ہے۔ اگر وہ اس کے خلاف میلان ہے تو پھر اسے جدیدیت کی ضد سمجھنا پڑے گا۔

جدیدیت نفی و تضحیک (anti - solemnity) کا میلان ہے۔ اس رویے کی مثالیں ایک طرف تو ان شعراء کے یہاں ملتی ہیں جو زبان اور ہیئت کی شکست کے ترجمان ہیں۔ دوسری طرف ان کے یہاں جو شاعری میں طنز و استہزاء کو بحیثیت ایک آلۂ کار استعمال کرتے ہیں۔ جدید شاعری نے انیسویں اور بیسویں صدی کی خود عائد کردہ متانت ثقاہت اور مفروضہ رومانیت کے خلاف ایک [illegible] طرف

ترقی پسند شاعری کی افادیت و مقصدیت کے خلاف دوسری طرف بغاوت کی جس کے نتیجے کے طور پر شعر و افسانہ ہی نہیں تنقید میں بھی طنز و تضحیک کا عنصر داخل ہوا۔ ایک حد تک اکثر جدید ادیبوں نے اس ہتھیار سے کام لیا ہے۔ حتیٰ کہ وہ شعراء بھی جن کے یہاں فکر کا گہرا عنصر ہے کبھی کبھی طنز و ہجو کو بطور ذریعۂ اظہار برتتے ہیں جیسے وحید اختر، عمیق حنفی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور شہریار، لیکن محض غیر سنجیدہ رویے ہی پر زور دینا جدیدیت کے سنجیدہ فکری عناصر کو نظر انداز کرنا ہے۔ پاکستان میں تنقید و شعر میں سلیم احمد، ظفر اقبال (گلافتاب اور اس کے بعد کی شاعری) اور ہندوستان میں محمد علوی، عادل منصوری اور کچھ جدید تر شعراء کے یہاں یہی انتہا پسندانہ رویہ ملتا ہے۔ اس کے برخلاف شاد عارفی کے اثر سے طنزیہ شاعری کا جو جدید رنگ مظفر حنفی کے یہاں ملتا ہے وہ جدیدیت کے عناصر رکھتے ہوئے بھی اردو کے کلاسیکی طنزیہ شاعری سے رشتہ رکھتا ہے۔ طنزیہ یا ہجویہ میلان یا تمسخر کی کیفیت ہمارے قدیم اساتذہ کے یہاں ملتی ہے۔ جیسے سودا، قائم، میر، غالب، انشاء وغیرہ۔ لیکن انھوں نے اسے حاصل سخن قرار نہیں دیا تھا بلکہ حسب ضرورت شعری اظہار کو موثر بنانے کے وسیلے کے طور پر استعمال کیا تھا۔ نظم سے زیادہ یہ رویہ غزل میں ملتا ہے۔ ہم عصر ادبی جرائد کے صفحات اس کی شہادت ہیں کہ کہیں تو یہ رویہ حقیقی تجربہ ہے مگر بیشتر محض فیشن پرستی کی دلیل ہے۔

جدیدیت قدیم کے حوالے سے نئی معنویت کی تلاش ہے۔ پاکستان میں ترقی پسند نظریے کے خلاف حسن عسکری، صمد شاہین اور ممتاز شیریں نے ادب کے اسلامی سرچشموں کی بازیافت اور پاکستانی کلچر کی جڑیں تلاش کرنے کے لئے اس میلان کا آغاز کیا۔ انتظار حسین نے اس میلان کو زیادہ فکری گہرائی دی اور اپنے مضامین میں اس رویے کی سنجیدگی سے ترجمانی کی۔ اس میلان کی بہترین مثالیں خود ان کے

افسانے ہیں جن میں انھوں نے قصص الانبیاء، مذہبی اساطیر، قدیم معاشرے کی روایات، اسلامی تاریخ کے واقعات اور کرداروں کو علامت بنا کر ان کا رشتہ ہمارے عہد سے جوڑا۔ اس سلسلہ کی توسیع عبدالعزیز خالد اور جعفر طاہر کی طویل نظمیں، عمیق حنفی کی سندباد، شہرزاد اور صلصلۃ الجرس، کمار پاشی کی پرانے موسموں کی آواز اور وراس یاترا اور وحید اختر کے مرثیوں میں ملتی ہے لیکن ہر شاعر کے یہاں قدیم اساطیر و روایات کو برتنے کا انداز اس کے فکری مزاج اور نظریاتی رویے کے لحاظ سے مختلف ہے۔ جیلانی کامران نے اپنے بعض مضامین میں اس تلاش و اظہار کو اسلامیت تک محدود کیا۔ انتظار حسین اس میں ہندوستان کے دیومالائی رواجی اور ہندو عناصر کو بھی شامل کرتے ہیں مگر ان کی بنیادی فکر پہ اسلامیت ہی کی چھاپ ہے۔ اس کے برخلاف وزیر آغا نے اس میلان کو اپنی تنقید خصوصاً "نئی شاعری کا مزاج" اور "تخلیقی عمل" میں اجتماعی لاشعور کے نقوش اولین (Archetypes) کی روشنی میں سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا تنقیدی رویہ تہذیبی اور Mythical Criticism کا امتزاج ہے۔ یونگ کی نفسیات کے اس پہلو سے شکیل الرحمٰن نے بھی اپنی تنقیدوں میں کام لیا ہے۔ قرۃ العین کے یہاں تاریخ کی بازیافت کا وہ عمل جو "آگ کے دریا" سے شروع ہوا تھا اور "سیتا ہرن" میں علامتی اسلوب میں ظاہر ہوا تھا۔ ان کے بعد کے افسانوں اور "کارِ جہاں دراز ہے" میں ایک نئے بُعد (Dimensions) سے ہمکنار ہوا۔ سریندر پرکاش اور بعض دوسرے جدید افسانہ نگاروں کے یہاں کسی قدیم اسطور کے حوالے کے بغیر نئی اسطورسازی کا میلان ملتا ہے۔ اسے جدیدیت کا ایک بُعد قرار دینے میں کوئی ہرج نہیں ہے۔ لیکن میں سمجھتی ہوں کہ جدیدیت کے کثرتی رویے میں اسے تجزیۂ فنی اور قدر شناسی کے طور پہ تو اہمیت دی جاسکتی ہے لیکن اسے کل جدیدیت ماننا محض ایک وسیلے یا عنصر کو کل مان لینے

سے عبارت ہوگا۔

جدیدیت پورے آدمی کی تلاش ہے۔ جدیدیت کے علی گڑھ سمینار سنہ ۱۹۶۵ء میں آل احمد سرور نے جدیدیت کی یہ تعریف کی تھی۔ اُن سے قبل سلیم احمد نے حالی اور بعض دوسرے شعراء کی تنقید میں ادھورے آدمی کا مذاق اڑا کر اس سمت کی طرف اشارہ کیا تھا۔ اس میلان کو بھی ایک طرح سے ترقی پسندی کے خلاف ردِّ عمل مانا جاسکتا ہے کیوں کہ ترقی پسند ادبی نظریے کی میکانکی توجیہہ و اطلاق نے انسان کو محض معاشی اور سیاسی حیوان میں تحلیل کر دیا تھا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ترقی پسند شعر و افسانے میں انسانی شخصیت اور تجربے کے دوسرے عناصر کو نظر انداز کر دیا۔ ترقی پسند شعراء اور افسانہ نگاروں کی بہترین تخلیقات میں انسان کی کلّیت اور اس کے وجود کے ہمہ رنگ پہلو ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ اس لئے یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ترقی پسند ادب نے شعر و افسانہ میں قابلِ قدر اضافے کئے ہیں لیکن انتہا پسندانہ تنقید خود اپنے فنکاروں کی ان تخلیقات کے برعکس یک طرفہ ہوگئی تھی۔

پورا آدمی ہمیشہ سے ادب کا موضوع رہا ہے۔ یونان کے قدیم ڈرامہ نگاروں اور شاعروں، ہندوستان کے سنسکرت شعراء اور مغرب کے صفِ اول کے ناول نگار افسانہ گو اور شعراء کے یہاں پورا آدمی ہی موضوع ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو آج وجودیت کے شارحین شیکسپیر کے کنگ لیر اور دوستووسکی کے ناولوں کو وجودی تجربے کے تخلیقی اظہار کی مثالیں نہ مانتے۔ دراصل افلاطونی نظریاتی روایت نے عقلیت کا روپ دھار کر فلسفے میں انسان کو محض 'عقلی حیوان' بنا دیا تھا۔ باوجود تجربیت و سائنسیت کے فروغ کی یہ روایت بیسویں صدی تک جاری رہی۔ وجودیت اس کے برخلاف پہلا مثبت اور تخلیقی ردِّ عمل تھا جس نے فلسفہ کا موضوع کلی انسان کی کلیت یا ہمارے ادب کی زبان میں پورے آدمی کو بنایا۔ پورے آدمی کی تلاش

سے اس عمل میں فرائڈ اور یونگ کے نظریاتِ لاشعور نے بھی جدید تنقید اور ادبی نظریے کے مواد اور وسائل فراہم کئے۔ ادب ان معنوں میں ہمیشہ پورے آدمی کی تلاش میں رہا ہے کہ وہ غیر عقلی عناصرِ شخصیت کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جن کے بغیر فرد کی کلیت کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ جدیدیت نے اس تلاش کو فلسفہ و سائنس سے اور ارے جاکر داخلی تجربے اور عرفانِ ذات کے وسیلے سے نئی جہت دی ہے۔ ایک لحاظ سے یہ تعریف جامع تو ہے مگر جدیدیت کے ناقدین یہ پوچھ سکتے ہیں کہ اس تعریف کو بجائے جدیدیت کے کُل ادب کی تعریف کیوں نہ مانا جائے۔

جدیدیت نئی ترقی پسندی ہے۔ یہ خیال پہلے وحید اختر نے پیش کیا گذشتہ چند برسوں سے محمد حسن جو مارکسیت اور نئے بائیں بازو New Left کے شارح ہیں۔ اس پر زور دے رہے ہیں۔ وحید اختر نے جدیدیت کو بہت سی شرائط کے ساتھ ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا تھا لیکن وہ اس کی تشکیل میں حلقۂ ہیئت و زبان کے نئے تجربات، وجودیت کے کلی تجربے اور سائنسی رویے کو بھی شامل کرتے ہیں جب کہ محمد حسن اسے ترقی پسندی کی مارکسی توجیہہ کو توسیع دے کر سماجیاتی اور سیاسیاتی شعور کے تابع رکھنا چاہتے ہیں۔

ان کے علاوہ بھی جدیدیت کی کئی تعبیریں کی گئیں اور کی جارہی ہیں۔ اس کثرتِ تعبیر کا سبب دراصل یہی ہے کہ جدیدیت کوئی ایک میلان نہیں۔ اس میں ترقی پسندیت کا سیاسی سماجی شعور بھی ہے مگر اجتماع میں فرد کی اہمیت اور تلاش پر اصرار کے ساتھ۔ وجودیت کے عناصر بھی ہیں۔ قدیم روایات، تاریخ اور اساطیر کو برتنے کا میلان بھی۔ فطرت کی طرف واپسی اور صنعتیت کے خلاف ردعمل بھی فرد کی تنہائی کا مسئلہ بھی نئے تجربات کے بھرپور اظہار کے لئے قدیم اسالیب و لفظیات سے انحراف اور کبھی کبھی اس کی شکست کی ضرورت کا احساس بھی۔

پورے آدمی کی تلاش بھی بے یقینی و بے اقداری کا تجربہ بھی اور ان پیچیدہ تجربات کے تخلیقی اظہار میں طنز، تمسخر، تضحیک اور ہجو کے آلات کو برتنے کی کوشش بھی۔ جدیدیت کی جمالیات ان سب عناصر پر مبنی ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے جمالیاتی تجربے اور فنی قدر کو ادب کی سماجیت و مقصدیت اور ادب کے افادی تصور پر فوقیت دے کر ادب کی طہارت و عظمت کا احساس دلایا۔

جدیدیت کی جمالیات پر اسی طرح کوئی مستقل تصنیف ابتک نہیں لکھی گئی جس طرح ترقی پسند ادبی جمالیات پر کوئی مبسوط کتاب نہیں لکھی گئی۔ اگر ترقی پسند مارکسی جدلیاتی جمالیات کو پریم چند، سردار جعفری، احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری، عزیز احمد ممتاز حسین، مجتبیٰ حسین، محمد حسن اور جدید ترقی پسند ناقدین، عقیل احمد اور قمر رئیس کے مضامین میں تلاش کیا جاسکتا ہے تو جدیدیت کی جمالیات کی تشکیل، وزیر آغا کی تصانیف، خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی، افتخار جالب انتظار حسین، سلیم احمد، عمیق حنفی، حنیف رامے، وارث علوی، شکیل الرحمٰن کے مضامین کی روشنی میں کی جاسکتی ہے۔ ان سب کے نقطۂ نظر کے تنوع اور اختلافات میں مشترک عناصر تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ حالانکہ کبھی کبھی ان میں سے کئی ناقدین ایک دوسرے کی سختی سے تردید کرتے ہیں۔

جمالیات پر ان مختلف مباحث کی روشنی میں یہ خیال مستحکم ہوتا ہے کہ ادب (شعر و افسانہ) کسی دوسرے علم یا سیاسی نظریے یا مذہب یا اخلاقیات کا تابع مہمل نہیں بلکہ ایک خود مکتفی فن جو اپنی توجیہہ اور تفسیر کے لئے سماجیات نفسیات، فلسفے، نئے تخلیلی سائنسی طریقوں، تاریخ اساطیر، مذہبی روایات سب سے مدد لیتا ہے مگر اپنی انفرادیت کا تحفظ ہمیشہ مدنظر رہتا ہے۔

حواشی

۱؎ شیخ محمد اکرام ۔ ثقافتِ پاکستان، ادارۂ مطبوعات پاکستان ۔ کراچی ۔ ص ۱۰۲

۲؎ سید عابد علی عابد " مصوری اور مصوّر "۔ نقوش ۔ لاہور نمبر فروری ۱۹۶۲ء ص ۱۱۷

۳؎ سجاد انصاری، محشرِ خیال ۔ ص ۹۳

۴؎ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری

۵؎ شبلی نعمانی ۔ شعر العجم حصہ اوّل

۶؎ جمیل جالبی ۔ ارسطو سے ایلیٹ تک نیشنل بک فاؤنڈیشن ۔ کراچی ص ۶۲

۷؎ مہدی افادی ۔ مکاتیب مہدی افادی

۸؎ سجاد انصاری، محشرِ خیال (حقیقت عریاں) ص ۱۵۵

۹؎ سہیل جنوری ۱۹۲۶ء

۱۰؎ پریم چند خطبۂ صدارت انجمن ترقی پسند مصنفین لکھنؤ ۱۹۳۶ء

۱۱؎ " " " "

۱۲؎ سردار جعفری ۔ ترقی پسند ادب ۔ انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۱ء ص ۳۰

اختتامیہ

آخر میں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ جمالیات شناسی عہد حاضر کا اہم رجحان ہے اور روز بروز اس کی مقبولیت بڑھتی جا رہی ہے۔ جدید ذہن میں جمالیات سے متعلق کئی اہم سوال پیدا ہوتے ہیں جو قابلِ توجہ ہیں۔ مثلاً فن کی قدر و قیمت کا تعین کیا اخلاقی و سماجی اثرات و حالات پر منحصر ہے؟ یا یہ خطوں ور رنگوں کی ترتیب، مترنم تراکیب اور جسم کی حرکات (اداؤں) کے ذریعہ تسکین جذبات کا نام ہے

کیا کوئی ایک نظریۂ جمالیات فن کے تنوع پر حاوی ہو سکتا ہے؟

جمالیات اور ادب کا کیا رشتہ ہے؟

فن کار در اصل نقل سے تخلیق کی طرف رجوع کرتا ہے۔ وہ فطرت سے اپنے مواد کو انتخاب کرتا ہے یا اسے از سرِ نو ترتیب دیتا ہے تاکہ دیکھنے اور پڑھنے والے کو یہ تجربہ نیا معلوم ہو۔ یا یوں کہیے کہ وہ روزمرہ سے ایسی اشیاء اور واقعات کو منتخب کر کے جہارت سے پیش کرتا ہے کہ قاری کو محسوس ہو کہ اتنا قریب اور حقیقی ہونے کے باوجود کیوں اس کی طرف دھیان نہیں گیا۔

جمالیات شناسی کے نقطۂ نظر سے یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اشیائے فن کی تخلیق اور اُن سے لطف اندوز ہونا کہاں تک دوسرے انسانی مشاغل سے وابستہ ہے؟ اور کن وجوہ کی بنا پر ہم فن کو عزت و اہمیت دیتے ہیں۔

بسا اوقات فن کو محض حقیقت سے فرار کا نام دیا گیا ہے لیکن یہ نقطۂ نظر صحیح نہیں ہے کیوں کہ فن انسان، دنیا اور اس کی اصل کو دریافت اور چھان بین کرنے کا نہایت اہم اور قابلِ ذکر طریقہ رہا ہے۔ اس نے حُسن کی وضاحت کی ہے۔ زندگی کی مشکلات کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسان اور پورے آدمی کی تلاش میں سرگرداں و مصروف رہا ہے۔

جمالیات کی جدید ترین بحثوں میں چند نکات پر عام طور سے اتفاق پایا جاتا ہے۔

جمالیاتی قدر نہ تو محض موضوعی ہے نہ محض معروضی بلکہ دونوں کے درمیانی رشتے سے متعین ہوتی ہے جو سماجی تغیرات اور فنی معیاروں کی تبدیلی کے ساتھ خود بھی بدلتی ہے۔

جمالیاتی تجربہ صرف حواس پر مبنی نہیں بلکہ اسے عالم گیریت مخصوص تصورِ حیات سے ملتی ہے۔ اس طرح جمالیاتی قدر خیر اور صداقت کی اقدار سے بالکلیہ آزاد نہیں۔

ادب کے مطالعہ میں ان نظریات کا عملی اطلاق تنقید کو گہرائی اور گیرائی بخشتا ہے۔

ضمیمہ

مغرب میں علامتیت

علامتیت شاعری اور مصوّری کا وہ رُجحان ہے جس سے اشیاء اور خیالات کو اصلی رنگ میں پیش کرنے کے بجائے اشارات، نشانات اور علامات کے ذریعہ بیان کیا جاتا ہے۔

علامتیت کی تحریک فرانس سے شروع ہوئی اور آخر انیسویں صدی اپنے شباب پر پہنچی۔ بنیادی طور پر شاعری سے متعلق ہونے کی وجہ سے اس کی ابتداء چارلس بودلیر[1] کے ادبی کارناموں کی حسن شناسی سے ہوئی۔ آرتھر رینبو[2] اور بالخصوص پال ورلین[3] اس کے غیر معمولی پیش رو رہے ہیں اور اسٹیفن ملارمے[4] اس کا اہم مبلغ تھا۔

یہ تینوں فنکار ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی علامتیت کو فروغ دینے میں متحد تھے کیوں کہ وہ فرنچ اکادمی کے مروجہ روایتی لسانی اور خطیبانہ اسٹائل کے مخالف تھے۔ انھوں نے اس کے برخلاف عملی طور پر آواز اٹھائی۔

علامتیت کی اصلیت پر غور کیا جائے تو اس کا یہ جوہر ہے کہ وہ جذبات و تصورات کی ترجمانی خیالی پیکروں یا تصویروں کے ذریعہ کرتی ہے۔ دنیا کے سب ادبوں میں کسی نہ کسی حد تک علامتیت موجود رہی ہے حالاں کہ اس نام سے یہ تحریک انیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں تک محدود ہے۔

علامتیت کا نصب العین ذاتِ مطلق ہے۔ اس سے زبان کی بڑی اہمیت ہے۔ وہ موجود کا خیال کئے بغیر محسوسات کو علامت میں منتقل کرتی ہے۔ یہ علامتیں لفظی تراکیب ہیں جو حواس کو بنیادی خیال سے قریب لاتی ہیں اور یہی شاعر کے ابلاغ کا اصل مقصد ہے۔ لفظ کی قیمت راز کی مناسبت سے متعین ہوتی ہے کہ اس نے کس حد تک عیاں اور واضح کرنے میں مدد بہم پہنچائی ہے۔

علامتیت کو فرانس میں فطرت نگاری کی ضد اور انیسویں صدی کے فرانسیسی پرناسی حلقہ کی علمی کلاسکیت کے خلاف ردعمل کہا جا سکتا ہے۔ علامتی موضوعات حیات روزمرہ کی زندگی اور تاریخی واقعات سے بلند و بالا ہوتے ہیں۔ علامت نگاروں کے محبوب موضوعات عہدِ وسطیٰ، سحر آفرینی، مذہبی کہانیاں اور تمام عنوانات جو تخئیل اور خیال کو فوق الفطرت امور اور پُر اسرار طریقوں سے برانگیختہ کرتے ہیں۔ یہاں تمثیل جو لفظی فنکاری کا لازمی نتیجہ ہے نیز استدلال کی جگہ لے لیتی ہے۔

علامت نگاروں کے انقلابی بیانات اور مینی فیسٹو ۱۸۸۵ء تا ۱۸۹۰ء کے مختصر دور پر مشتمل ہے اور پیرس تک محدود رہے۔ یہ تحریک اپنی روایت سے ہٹ کر آسٹرین مصنف رینر ماریا رِلکے جو پیرس میں عرصہ دراز تک مقیم رہا، انگلستان میں آسکر وائلڈ جو بھی بڑی مدت تک فرانس میں رہا اور وہیں وفات پائی۔ ایڈگر ایلن پو اور اٹلی میں گیوانی پاس کولی، گبرئیل ڈنزیو اور آرتور رو گراف کی تحریروں میں وضاحت سے نظر آتی ہے۔

آسکر وائلڈ کی علامت نگاری خارجی اور طنزیہ ہے۔ اس کا تعاقب کرنے والا ڈرامائی مزاج زوال پذیر عقیدہ سے وابستہ معلوم ہوتا ہے۔

پولینڈ کا زائیدہ انگریزی شاعر جوزف کونارڈ انگریزی روایت سے قریب ہے۔ اس کی سمندری کہانیاں علامتی ہیں۔ اس کے مناظر میں کائنات پوشیدہ ہے اس کی تحریروں میں المیہ کے غیر متعلق تماشائین اور اخلاقی مسائل کے ناکام حل موجود ہیں۔

ایڈگر ایلن پو کو امریکہ میں علامت نگاری کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بیشتر افسانے علامتی ہیں اور موثر ہیں۔ وہ ملارمے اور بودلیر کا محبوب ادیب تھا۔ انھوں نے اس کی کچھ نظموں اور افسانوں کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں کیا اور مقبول ہوا۔

پیرس میں انیسویں صدی کے آخر میں شاعروں کے نوجوان طبقہ نے ایک نئی تحریک کلاسکیت، رومانیت اور انحطاط کے خلاف چلائی۔ انھوں نے اپنے تبصروں اور مینی فیسٹو کے ذریعے نئے فنی عقیدہ کی صراحت ضرور کی لیکن کسی بھی علامت نگار نے جس میں اس تحریک کے بانی بھی شامل تھے اپنے مقاصد اور ادب کا واضح اور تسلی بخش پروگرام پیش نہیں کیا۔

ان تبصروں میں لاورگ (۱۸۸۶ء) آدمی تا ژن ۱۸۹۰ء اور لا پلائیڈ ۱۸۹۹ء کی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ ان میں علامت نگاری کے نظریاتی موضوعات تضاد اور تقابل کے ساتھ شامل ہیں۔

اسٹیفن ملارمے نے حقیقت کی تلاش اپنی مترنم شاعری کے ذریعہ جاری رکھی اس کے خیال میں انسان کو حقیقت سے پردہ اٹھانے میں جو دقت ہوئی تو وہ ناامیدی اور افسردگی کا شکار ہو گیا اور وجدانی یا ذہنی خیالات سے دور جا پڑا۔

ملارمے کو پر اسرار روحانی دنیا اور روزمرہ زندگی کے شواہد کے تضاد کا شدت سے احساس تھا۔ ڈرامائی دریافت و جستجو نے اس کو شاعرانہ لغت کے مسلسل مطالعہ اور ذہنی صحت و باضابطگی کی طرف متوجہ کیا اس کو زبان دانی اور صنائع بدائع کی اہمیت کا پورا احساس تھا۔ علامات کے بیابان میں تشبیہات و استعارات موسیقیت اور جمالیاتی اقدار پیوست تھیں اور اس پر سے جب استاد اول بودلیر نے حقیقت کا پردہ اٹھایا تو اس کو پورا اندازہ ہو سکا۔

ملارمے فرانسیسی انحطاط کی عظیم ترین ادبی شخصیت تھی جس کی مبہم شاعری میں لاشئیت اور عدم کی عبادت مخفی ہے۔

رمبو کے استاد بودلیر اور وکٹر ہیوگو تھے[13]۔ بلاشبہ ہیوگو نے علامت نگاروں کو اسلوب کی بہت سی مثالیں اور متنوع مواد دیا ہے۔ رمبو کو نو عمری میں مراقبہ کی مشق نے روایتی اخلاقی اقدار سے ہٹ کر اندرون ذات اور عام انسانی حالت کا گہرا ادراک بخشا۔ اس کے شاعرانہ نظریہ کی تشریح جیسا کہ اس نے ایک دوست کو لکھا تھا لفظ Voyant سے ہو جاتی ہے جس کا ترجمہ روشن ضمیر یا غیب شناس کیا جا سکتا ہے۔ اس کو تجربے کی بصیرت نیکی بدی سے علیحدہ ہو کر اعلیٰ مقام دیتی ہے۔

اس کی شاعری میں مبالغہ اور ابتداع ہونے کے باوجود اپنے ہمعصروں میں سب سے زیادہ قوت کا حامل ہے۔ اس کی مختصر نظم "کشتی"[14] شاہکار ہے اس کی اہم تصنیف "چراغاں"[15] کو ورلین نے بڑی دلچسپی سے شائع کیا۔

ورلین نے بھی بودلیر کی نظموں کو پڑھا۔ اس کی اپنی تخلیقات ترنم اور افسردگی سے لبریز ہیں۔ اس کی ذہنی مترنم یاسیت "عقلمندی"[16] میں بڑی نزاکت خیال کے ساتھ اظہار ملتا ہے۔ یہ نظموں کا مجموعہ ہے جو شاعری اور علامت نگاری کا بہت خوبصورت نمونہ ہے اور جس سے وہ علامت نگاری کا بانی ثابت ہوتا ہے۔ اس کی لسانی مہارت اور دلچسپ اسٹائل کھردری فطرت نگاری اور اثباتیت کے خلاف ہیں۔

اس تحریک کا اہم نمائندہ جرار نروال تھا[17] جس کی رومانیت اور افسردہ خیالی نے اس عہد میں زبان کے اندر حقیقی علامتوں کو متعارف کیا۔

اگسٹ ویلیر دیل ایڈم[18] نے ایڈگر ایلن پو کی طرح سحر پرستی کو عیسائی علامت نگاری سے خلط ملط کیا۔ اس کی مشہور بیانیہ[19] میں ڈاکٹر، سائنس اور اثباتیت پر طنز ہے۔ اس کے منفرد انداز میں قنوطیت نمایاں ہے جو عموماً سب ہی علامت نگاروں کی خصوصیت رہی ہے وہ شوپنہار اور جرمن عینیت پسندی سے متاثر تھا۔ یہ تمام عناصر پال کلودل[20] کے یہاں بھی واضح طور پر ملتے ہیں۔

انحطاط کی وجہ سے جدید فرانس میں علامت نگاری وجود میں آئی اور یہ ہوسماں کے ناول پس ماندگان (Backwards) میں بغیر کسی مبالغہ کے عیاں ہے۔ اس کتاب میں زوال کے نظریے شوپنہاری فلسفیانہ کمزوریوں کے ساتھ قنوطیت اور مجازی عشقیہ رنگ ملتا ہے۔

اسی زوال پذیر عہد کا شاعر جول لافورگ[22] تھا جس نے شاعری میں روایتی انداز سے ہٹ کر عروض کی جدت کا مظاہرہ کیا یہی علامتیت کی خصوصیت ہے۔ اس نے عام ڈگر سے علیحدہ ہو کر فلسفیانہ اور جدلیاتی طریق کو علامت نگاری میں برتا ہے۔ ہم "شکایات" میں اس کے تاثر کے خلوص کی قدر کیے بغیر نہیں رہ سکتے اور علامت نگاری کو اس نے آزاد نظم میں مروج کر کے فوقیت بخشی ہے۔ اس نئے نظریۂ شاعری کو رمبو ورلین اور لافورگ نے اپنے کلام میں واضح کیا۔ جس سے پرانی روایات کی شکست و ریخت ہوئی۔ انھوں نے نفسیاتی ترنم پر زور دیا۔

فرانس میں گستاو کہان[23] امریکی علامت نگاری فرانسس وی لی گریفن[24] اور اسٹیورٹ میرل[25] ایسے اشخاص تھے جن کی زندگی بیشتر فرانس میں گذری۔ ان سب علامت نگاروں نے آزاد نظم میں طبع آزمائی کی اور مہارت فن کا ثبوت دیا۔

جرمن شاعر اسٹیفن جارج فرانس کے علامت نگاروں سے بہت متاثر تھا اس نے اپنی اشاراتی نظموں میں حد سے زیادہ نفاست و لطافت کا ثبوت دیا۔

جان موریا یونانی شاعر تھا اس نے علامتیت پر ۱۸۸۶ء میں ایک مینی فسٹو نکالا جو مبہم اور غیر مکمل ہے۔

بلجیم کے شاعر ایمیل ورہیرن نے اپنے پراسرار تجربات کو بیان کرنے کے لیے علامتیت کو منتخب کیا لیکن جلد ہی وہ انقلابی معاشرتی تنقید کی وجہ سے تنہائی میں چلا گیا۔ وہ بیک وقت شہری، دیہاتی اور کسان کے ساتھ شہر میں کام کرنے والا کاریگر معلوم ہوتا تھا۔ اس کی طبیعت میں بھی جرمن اور لاطینی رومانیت کا عنصر موجود تھا۔

آندرے ژید[26] کو اس تحریک میں اپنے اخلاقی اقدار کی وضاحت کا موقع ملا۔ اس کی رائے میں فن علامت کے ذریعہ ان خیالات کو بہتر طور پر عیاں کرتا ہے جو عام طور پر ظاہری آنکھ سے پوشیدہ ہوتے ہیں۔

آندرے ژید کے خیال میں وہ لوگ جو مطلق تک پہنچنے کی ضرورت کی تبلیغ کرتے

ہیں۔ دراصل وہ اپنے ذاتی تجربات کو ترنم میں بیان کرنے پر مطمئن تھے۔ ژید کو آخر کار یقین ہوگیا تھا کہ دنیا (شاعری نہیں) حق ہے۔ اس کے انفرادی ترک دنیا اور دست برداری نے وحدت وجود کے ہمہ اوست نظریہ کا راستہ ہموار کیا۔ وہ مبلغ اخلاق تھا لیکن بعد میں وہ دشمن اخلاق ہوگیا۔ زندگی بھر وہ اپنی مرضی سے ترغیبات دنیا اور عشق مجازی کے حملوں کو سہتا رہا۔

بیسویں صدی کا رومانین شاعر ٹیوڈور ارغیزی[27] بھی علامتی وحدت وجود سے متعلق تھا۔

ڈراما پر علامتیت کا اثر کم ہوا۔ کیونکہ ابسن[28] کے ابتدائی فطری ڈراموں کے پیروکار حقیقت نگاری کی طرف متوجہ تھے۔ اس کے باوجود مورلیس ماترلنک اور پال کلودل کی علامتیت قابل ذکر ہے۔ پال کلودل نے دہریہ تصوف کو ایک معنی میں عیسائی تصوف میں تبدیل کردیا اور جمالیات کی طرف توجہ دلائی۔

علامتیت اب تک ہمارے عہد کے شاعرانہ نظریات کا منبع و سرچشمہ ہے فرانسس جیمس[30] ایک قسم کی فطری علامتیت کی وضاحت کرتا ہے۔ حالاں کہ عام طور سے علامت نگار فطرت کا مخالف ہوتا ہے کیوں کہ علامت سے اس کے خوابوں میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

گیوم اپولینئر[31] نے لاشعوری طور پر سوررلیزم کی راہ ہموار کی اور پال ویلری نے علامتی تحریک کو باقاعدہ ادارہ کی صورت دی۔ ان سب نے رمبو اور ورلین کے قائم کردہ اسکول کی قیادت کی اور اس کی قلب ماہیئت کو بدل کر نہ صرف سوررلیزم کی بنا ڈالی بلکہ اسمیں شدت پیدا کی۔ علامتیت کی نئی ہیئت ہمیشہ جمالیات کے لئے موجب دلچسپی رہیگی اور ادب کی تاریخ میں یہ ابھی عرصہ دراز تک جاری و ساری رہے گی۔

حواشی

1. Charles Beudlaire
2. Arthur Rimbaud
3. Paul Verlaine
4. Stephane Mallarme
5. Rainer Maria Rilke
6. Oscar Wilde
7. Edgar Allan Poe
8. Giovanni Pascoli
9. Joseph Conard
10. La Vogue
11. Le Ermitage
12. La Ple'ide
13. Victor Hugo
14. Le bateau ivre by Arthur Rimband
15. Les illuminations by Arthur Rimband
16. Sagesse, 1881, by Paul Vanlaine
17. Gerard de Nerval
18. Auguste Villiers de P' Isle-Adms
19. Tribulet Bonhomet
20. Paul Clandel
21. K. Huysmans
22. Jules Laforgue
23. Gustav Kahn
24. Francis Viele' Griffin
25. Stuart Mervill
26. Andre Gide
27. Tudor Azghezi
28. Ibsen
29. Maurice Materlink
30. Francis James
31. Guillaune Apollinaire
32. Paul Valery

1821 - 1867
1854 - 1891
1844 - 1896
1842 - 1898
1875 - 1926
1854 - 1900
1809 - 1849
1885 - 1912
1857 - 1924
1886
1890
1899
1802 - 1885
1808 - 1855
1868 - 1955
1848 - 1907
1860 - 1887
1859 - 1936
1869 - 1915
1828 - 1906
1868 - 1938
1880 - 1918
1871 - 1945

ہیں۔ دراصل وہ اپنے ذاتی تجربات کو ترنم میں بیان کرنے پر مطمئن تھے۔ ژید کو آخر کار یقین ہوگیا تھا کہ دنیا (شاعری نہیں) حق ہے۔ اس کے انفرادی ترک دنیا اور دست برداری نے وحدت وجود کے ہمہ اوست نظریہ کا راستہ ہموار کیا۔ وہ مبلغ اخلاق تھا لیکن بعد میں وہ دشمن اخلاق ہوگیا۔ زندگی بھر وہ اپنی مرضی سے ترغیبات دنیا اور عشق مجازی کے حملوں کو سہتا رہا۔

بیسویں صدی کا رومانین شاعر ٹیوڈر ارغیزی[27] بھی علامتی وحدت وجود سے متعلق تھا۔

ڈراما پر علامتیت کا اثر کم ہوا۔ کیونکہ ابسن[28] سے ابتدائی فطری ڈراموں کے پیروکار حقیقت نگاری کی طرف متوجہ تھے۔ اس کے باوجود موریس ماترلنک اور پال کلودل کی علامتیت قابل ذکر ہے۔ پال کلودل نے دہریہ تصوف کو ایک معنی میں عیسائی تصوف میں تبدیل کردیا اور جمالیات کی طرف توجہ دلائی۔

علامتیت اب تک ہمارے عہد کے شاعرانہ نظریات کا منبع و سرچشمہ ہے۔ فرانسس جیمس ایک قسم کی فطری علامتیت کی وضاحت کرتا ہے۔ حالاں کہ عام طور سے علامت نگار فطرت کا مخالف ہوتا ہے کیوں کہ علامت سے اس کے خوابوں میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

گیوم اپولینئر[31] نے لاشعوری طور پر سوررلیزم کی راہ ہموار کی اور پال ویلری نے علامتی تحریک کو باقاعدہ ادارہ کی صورت دی۔ ان سب نے رنبو اور ورلین کے قائم کردہ اسکول کی قیادت کی اور اس کی قلب ماہیئت کو بدل کر نہ صرف سوررلیزم کی بنا ڈالی بلکہ اسمیں شدت پیدا کی۔ علامتیت کی نئی ہیئت ہمیشہ جمالیات کے لئے موجب دلچسپی رہیگی اور ادب کی تاریخ میں یہ ابھی عرصہ دراز تک جاری وساری رہے گی۔

حواشی

1. Charles Baudlaire
2. Arthur Rimbaud
3. Paul Verlaine
4. Stephane Mallarme
5. Rainer Maria Rilke
6. Oscar Wilde
7. Edgar Allan Poe
8. Giovanni Pascoli
9. Joseph Conard
10. La Vogue
11. Le Ermitage
12. La Pleïde
13. Victor Hugo
14. Le bateau ivre by Arthur Rimband
15. Les illuminations by Arthur Rimband
16. Sagesse, 1881, by Paul Vanlaine
17. Gerard de Nerval
18. Auguste Villiers de P' Isle-Adms
19. Tribulet Bonhomet
20. Paul Clandel
21. K. Huysmans
22. Jules Laforgue
23. Gustav Kahn
24. Francis Viele' Griffin
25. Stuart Mervill
26. Andre Gide
27. Tudor Azghezi
28. Ibsen
29. Maurice Materlink
30. Francis James
31. Guillaune Apollinaire
32. Paul Valery

1821 - 1867
1854 - 1891
1844 - 1896
1842 - 1898
1875 - 1926
1854 - 1900
1809 - 1849
1885 - 1912
1857 - 1924
1886
1890
1899
1802 - 1885
1808 - 185
1868 - 195
1848 - 190
1860 - 188
1859 - 193
1869 - 19
1828 - 19
1868 - 19
1880 - 1
1871 - 1

ہیں۔ دراصل وہ اپنے ذاتی تجربات کو ترنم میں بیان کرنے پر مطمئن تھے۔ ژید کو آخر کار یقین ہوگیا تھا کہ دنیا (شاعری نہیں) حق ہے۔ اس کے انفرادی ترک دنیا اور دست برداری نے وحدت وجود کے ہمہ اوست نظریہ کا راستہ ہموار کیا۔ وہ مبلغ اخلاق تھا لیکن بعد میں وہ دشمنِ اخلاق ہوگیا۔ زندگی بھر وہ اپنی مرضی سے ترغیبات دنیا اور عشق مجازی کے حملوں کو سہتا رہا۔

بیسویں صدی کا رومانین شاعر ٹیوڈر ارغیزی[۲۷] بھی علامتی وحدت وجود سے متعلق تھا۔

ڈراما پر علامتیت کا اثر کم ہوا۔ کیونکہ ابسن[۲۸] سے ابتدائی فطری ڈراموں کے پیروکار حقیقت نگاری کی طرف متوجہ تھے۔ اس کے باوجود موریس ماترلنک اور پال کلودل کی علامتیت قابل ذکر ہے۔ پال کلودل نے دہریہ تصوف کو ایک معنی میں عیسائی تصوف میں تبدیل کردیا اور جمالیات کی طرف توجہ دلائی۔

علامتیت اب تک ہمارے عہد کے شاعرانہ نظریات کا منبع و سرچشمہ ہے۔ فرانسس جیمس ایک قسم کی فطری علامتیت کی وضاحت کرتا ہے۔ حالاں کہ عام طور سے علامت نگار فطرت کا مخالف ہوتا ہے کیوں کہ علامت سے اس کے خوابوں میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔

گیوم اپولینئر[۳۱] نے لاشعوری طور پر سوررئیلزم کی راہ ہموار کی اور پال ویلری نے علامتی تحریک کو باقاعدہ ادارہ کی صورت دی۔ ان سب نے رنبو اور ورلین کے قائم کردہ اسکول کی قیادت کی اور اس کی قلب ماہیت کو بدل کر نہ صرف سوررئیلزم کی بنا ڈالی بلکہ اسمیں شدت پیدا کی۔ علامتیت کی نئی ہیئت ہمیشہ جمالیات کے لئے موجب دلچسپی رہیگی اور ادب کی تاریخ میں یہ ابھی عرصہ دراز تک جاری و ساری رہے گی۔

حواشی

1. Charles Baudlaire
2. Arthur Rimbaud
3. Paul Verlaine
4. Stephane Mallarme
5. Rainer Maria Rilke
6. Oscar Wilde
7. Edgar Allan Poe
8. Giovanni Pascoli
9. Joseph Conard
10. La Vogue
11. Le Ermitage
12. La Pleîde
13. Victor Hugo
14. Le bateau ivre by Arthur Rimband
15. Les illuminations by Arthur Rimband
16. Sagesse, 1881, by Paul Vanlaine
17. Gerard de Nerval
18. Auguste Villiers de P' Isle-Adms
19. Tribulet Bonhomet
20. Paul Clandel
21. K. Huysmans
22. Jules Laforgue
23. Gustav Kahn
24. Francis Viele' Griffin
25. Stuart Mervill
26. Andre Gide
27. Tudor Aazghezi
28. Ibsen
29. Maurice Materlink
30. Francis James
31. Guillaune Apollinaire
32. Paul Valery

1821 - 1867
1854 - 1891
1844 - 1896
1842 - 1898
1875 - 1926
1854 - 1900
1809 - 1849
1885 - 1912
1857 - 1924
1886
1890
1899
1802 - 1885
1808 - 185
1868 - 195
1848 - 190
1860 - 18
1859 - 193
1869 - 19
1828 - 19
1868 - 19
1880 - 1
1871 - 1